

إضاء ات نقدية

فصلية محكمة

تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء ١٣٩٠ ش

ردمد ۶۵۷۳ - ۲۲۵۱

بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

(فصلية محكّمة)

تعنى بالأدبين العربي والفارسي

تم اعتبار فصلية إضاءات نقدية، (فصلية محكّمة)، وفقا للترخيص المرقّم ٨٧/٣١٤٤٧٧ الصادر عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية، خلال الاجتماع الواحد والثمانين المؤرخ ٩٠/٦/١٤ش، الموافق لـ ٥ أيلول/سبتمبر/٢٠١١م.

السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م



إضاءات نقدية
(فصلية محكمة)

موقع الفصلية على الانترنت
http://roc.kiau.ac.ir

العنوان: كرج، مفترق شارعي مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مكتب فصلية إضاءات نقدية.
ROC@KIAU.AC.IR


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



شروط تدوين المقالات وقبولها

فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبي، وفقا للشروط التالية:
١. يتم قبول المقالات التي تطرقت إلى النقد الأدبي سواء كانت في الأدب العربي أو الأدب الفارسي.
٢. لم تنشر ولم ترسل في الوقت ذاته إلى مجلات داخلية، أو خارجية أخرى.
٣. ينبغي أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلي:
- عنوان موجز دال على فحوى المقال.
- يلي العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية. (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكتروني، ورقم هاتفه، في ورقة أخرى ملحقة بالمقال.)
- ملخص البحث باللغة الفارسية. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية. (أن لاتتجاوز سبع كلمات)
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهد القارئ للدخول إلى صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزي. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية. (ترجمة الكلمات العربية)
٤. تدرج الإحالات داخل النص، وبين قوسين، على النحو التالي: (لقب المؤلف، سنة النشر: رقم الصفحة أو الصفحات)، مثال: (شفيعي كدكني، ١٣٦٥ش: ٣٥-٢٥)
٥. تدرج قائمة المصادر والمراجع، آخر المقال على النحو التالي: (لقب المؤلف، اسمه. سنة النشر. اسم الكتاب. اسم المترجم أو المصحح. عدد الطبع. محل النشر: الناشر.) مثال: (زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٠ش. آشنايي با نقد أدبي. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات سخن.) ←يرجى مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم
٦. يتراوح حجم المقالة بين ١٢ و ١٥ صفحة، أو حوالي ٤٠٠٠ حتى ٧٠٠٠ كلمة.
٧. تطبع المقالات المرسلة على وجه واحد من الورقة A4 مع قرص مضغوط. والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين، ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.
٨. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٩. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطي من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.

١٠. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلي للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، و ترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة في المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.

تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمي على نحو سرّي من قبل أساتذة متخصصين.

للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تحذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.

بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها، إلى كتّابها الكرام.

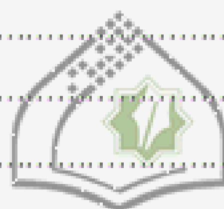


إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

محتويات العدد





إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م



مظاهر رومانسيّة في شعر أبي القاسم الشابي

عبدالحميد أحمدي*

الملخص

يعتبر المذهب الرومانسي الذي يعتمد على أسس فلسفية خاصة يعتبر في أوّل ظهوره تجديدا في طريق الإحساس والتفكير والتعبير، إنّه ثورة ضدّ القيود التي فرضتها الكلاسيكيّة، إنّه تغيير في مجال الأدب والفن أثمر عن ظهور نتاج ذاتي متحرّر. والرومانسيّة عندما وصلت إلى العالم العربي كان عهد ازدهارها قد انقضى في البلاد الأوروبية، لكنّ العالم العربي كان يمرّ بمرحلةٍ من تاريخه تماثل في ظروفها المأساويّة المتدهورة العصر الرومانسيّ في أوروبّا. و«الشابّي» كشاعرٍ تأثّر بالتيّار الرومانسي استطاع – رغم قصر عمره – أن يمثّل المذهب الرومانسي في تونس أحسن تمثيل، وأن يسهم في نشره إلى حدٍّ بعيدٍ. فجاء هذا المقال وعلى أساس من المنهج التفسيري ليكشف عن أهمّ المضامين الرومانسية التي تجلت في شعر الشابي.

الكلمات الدليلية: الرومانسية، الطبيعة، الحب، الألم.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة زابل – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدي
Elyasiniahmadi@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٨هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٤هـ. ش

المقدمة

في البحث حول الرومانسيّة ينبغي أوّلا أن نفرّق بين الرومانسيّة كنزعةٍ وبين الرومانسية كمذهب.إن الرومانسيّة كنزعةٍ قديمةٌ في تاريخ الآداب والفنون لأنّها جزء أصيل من النفس البشريّة وهي تتجلّى منذ القدم في بعض الأغاني والأشعار، والقصص والحكايات، وهي نزعةٌ تغلب على معظم أفرادِ البشرِ في مرحلةٍ من مراحل حياتهم؛ فنراهم ينطوون على ذاتِ أنفسهم، ويفرّون مِنَ الحياة الجماعيّة التي لايجدون فيها السكون والاطمئنان، ويلجأون إلى عالمٍ من صنع خيالهم. (النويهي، ٢٠٠٠م: ٤١٠)

والروح العربيّة في العصور السالفة كانت مفعمة بالنزعة الرومانسيّة ولكنّنا قلّما نجد الأدباء عبّروا عن هذه النزعة في أدبهم بسبب تقيدهم بالموروث الأدبي والذوق العام والنظريّة النقديّة. (الأيوبي، ١٩٨٤م: ٢٥٤) فمن النماذج على هذه النزعة في الأدب القديم قولُ الشنفري مؤنّباً قومه:

ولــي دونكم أهلــونَ سِــيدٌ عَمَلَّسٌ	وأرقــطُ زهلــولٌ وعرفــاءُ جيــألُ
هم الأهــلُ لامســتودعُ السِّــرِّ ذائعٌ	لديهــم ولا الجانــي بما جــرَّ يخذلُ

(الشنفري، ١٩٩٦م: ٥٩)

فنرى الشنفري في هذين البيتين يضيقُ ذرعاً بأهله وقبيلته، ويلجأ إلى الطبيعة الحيّة عند الوحوش البريّة ويفضّلهم على قومه. فهذه هي نزعة رومانسيّة تدخل في صميم الشعر الوجداني.

وأمّا الرومانسيّة كمذهبٍ أدبي يتميّز بسماتٍ خاصّةٍ، ويقوم على أسسٍ فلسفية ونقديّةٍ بارزةٍ، ويتجلّى فيه مظهرٌ واضحٌ من التطورٌ الفكري، فظهرت في نهاية القرن الثامن عشر، وطغت على المذهب الكلاسيكي بدعوتها الهادفةِ إلى تحرير العاطفةِ من سيطرةِ العقل. وهذه الدعوة أثمرت عن ظهور أدبٍ ذاتي متحرِّرٍ من جميع الأنظمة والقواعد والقوانين التي أدّت إلى تدهور أوضاع المجتمع مادّياً وأدبيّاً.

إنّ من أهمِّ العواملِ التي ساعدت على انتشار الرومانسيّة في العالم الأوروبي هي الحروب المدمّرة التي عمّت أوروبّا في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

وقد سبّبت هذه الحروب الطاحنة صدمة عنيفة لدى الجيل الذي كان مشبعاً بروح الوطنية والمغامرة ومتطلّعاً إلى انتصارات عظيمةٍ ومستقبلٍ زاهرٍ لبني الإنسان، فلقد وجد هذا الجيلُ نفسه خائباً ومحروماً من كلِّ هدفٍ وأملٍ، لذا ساد عنده شعورٌ بالخيبةِ والإحباط، والانطواء على الذاتِ، والشكوى من الإجحاف. (الأصغر، ٢٠٠١م: ١١)

والرومانسيّة لم تقتصر على أوروبّا فحسب، بل تعدّتها إلى سائر أنحاء المعمورة لأنها تمثِّلُ الجمال الفكري والروحي والنفسي والثوري الذي يتّفق مع الأوضاع المأساويّة التي كانت سائدةً في مناطق مختلفة من العالم في تلك البرهةِ من الزمن ولا سيّما العالم العربي.

المذهب الرومانسي في الأدب العربي

بدأ إحساس أدباء العرب بالنفور من الأدب التقليدي الجامد، الذي ورثوه من عصر الانحطاط، منذ القرن التاسع عشر الميلادي، وكان هذا النفور إيذاناً بافتتاح عصر جديدٍ تزدهر فيه القيم العربيّة الأصيلة وتزول عنه صفة الجمود الذي ران على الحياة الفكرية والأدبية. (العشماوي، لاتا: ٩٥)

لقد لجأ روّاد حركة البعث الأدبي في القرن التاسع عشر إلى الينابيع الأولى للشعر العربي، وخاصّةً في عصر الازدهار العباسي، لكي يعيدوا للشعر العربيِّ القديم مجده من جديد ويتخطّوا المسافة الشاسعة بينهم وبين الأدب العربي الأصيل. ولقد استطاع محمود سامي البارودي ١٨٤٠-١٩٠٤م، الرائد الأوّل لهذا الاتّجاه، أن يرتفع ببنائه الشعري ليحاكي به روائع الشعر العربي في أيامه الزاهرة، كما استطاع أن يحقّق نجاحاً عظيماً في استعارة الإطار الشعري التقليدي وتحميله خواطره. (هدّاره، ١٩٩٤م: ١٧)

إنّ الاتّجاه الذي سلكه محمود سامي البارودي استطاع أن يؤثِّر تأثيراً بالغاً في النهضة الشعرية بعد ذلك، حيث استمرّت حركة البعث (الإحياء) عند مدرسة بأكملها تزعّمها أحمد شوقي ١٨٨٦-١٩٣٢م، وكان من رجالها حافظ إبراهيم ١٨٧٢-١٩٣٢م، وعلي الجارم ١٨٨١-١٩٤٩م، ومعروف الرصافي ١٨٧٧-١٩٤٥م. وكانت هذه المدرسة تدعو

إلى إحياء التراث الشعرى القديم وإعادة مجده من جديدٍ ورفع الجمود والتقليد الجافّ عنه. (الورقى، ١٩٨٤م: ٢٦)

وبعد أن قام شعراءُ مدرسة الإحياء بدورهم الكبير فى إعادة الشعر العربى إلى التدفّق فى مجراه الأصيل الذى اختطّه فى العصور الذهبيّة، ونفى ظواهر الضَعف والانحطاط عنه، استجدّت عوامل سياسيّة واجتماعيّة وفكريّة على العالم العربى، هزّته هزّاً عنيفاً، وغيّرت من قيمه ونظرته إلى الوجود، ودعا بعض المثقّفين إلى الثورة على كلّ ما هو راسخ فى مجتمعهم ومنه الشعر. ووجد الشعراءُ أنفسهم مدفوعين إلى التيّار الرومانسى الثائر على سيادة المنطق والعقل والداعى إلى اتّخاذ العاطفة أساساً له فى التجربة الشعريّة. (هدّاره، ١٩٩٤م: ٢٢)

وممّا ساعد على انتصار الرومانسيّة فى الأدب العربى وانتشارها انتشاراً واسعاً المدارسُ الأدبيّة التى تجلّت فى مدرسة الديوان، والمهجر وأبولو. فقد دعت هذه المدارس إلى الاتجاه الوجدانى فى الشعر وتصوير ما يجيش فى النفس من خيالٍ وعاطفةٍ وإحساس، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر وأحاسيسه، والمطالبة بالوحدة العضويّة للقصيدة، والتحرّر من أسر القافية الواحدة، والألفاظ الغريبة، والصور التقليديّة. وكان لهذه المدارس دورٌ كبيرٌ فى تمهيد الطريق أمام التيّار الرومانسى ليعمّ انحاء مختلفة من البلاد العربيّه ومنها تونس، مسقط رأس أبى القاسم الشابى.

المظاهر الرومانسيّة فى شعر أبى القاسم الشابى

كانت تونس كغيرها من البلدان العربيّة التى تظافرت عليها عوامل الانحطاط والجمود فى الشعر، فكان الشعراء كنسخة مكرّرةٍ، لاينفرد شاعرٌ منهم بمزيّة. وكانت الحال هكذا إلى أن ظهرت المدارس الأدبيّة الجديدة التى أشرنا إليها آنفاً. وبظهور هذه المدارس وبانتشار صحفهم الأدبيّة ومنشوراتهم نشأ فى تونس جيلٌ جديدٌ يخالف التقليد ويدعو إلى التجديد، وكان فى دعوته هذه نزّاعاً إلى المذهب الرومانسى. واعتمد التجديد عنده على ركنين: ثورة على المضمون وثورة على الصياغة. (التليسى، ١٩٦٧م: ٧٨)

وفی هذه اللحظة الغنيّة فی مسيرة الشعر التونسی خلال القرن العشرين ظهر فيها علم من أعلام الشعر استطاع رغم قصر عمره أن يصوّر المذهب الرومانسی أحسن تصويرٍ وأن يسهم فی نشره إلی حدّ بعيدٍ، وهذا العلم هو أبوالقاسم الشابی الذی بات أحد أقطاب الرومانسيّة العربيّة.

كان الشابی من أولئک الذين ثاروا علی التعريف الذی يجعل من الشاعر فقط مؤرّخاً لعصره وعاداته وأخلاقه، مؤمناً بأنّ الشاعريّة الحقّةَ أن يرتفع الشاعرُ بروحه إلی آفاقٍ فسيحةٍ أرحب وأسمی من سماء البيئة المحدودةِ، إلی عالمٍ من صنع الخيال والأحلام، يعبّر فيه عن عواطفه وأحاسيسه المشبوبة. وهو فی ثورته هذه يسلک مسلک الرومانسيين الذين اتّجهوا إلی ذواتهم واستخرجوا منها أسرار بواطنهم.

وقد أشار الشابی وبكلّ وضوح فی رسالةٍ أرسلها إلی صديقه السوری الدكتور علی الناصر ۱۸۹۴-۱۹۷۰م، إلی ضرورة انحياز أدباء العربِ إلی المذهب الرومانسی. فهو فی هذه الرسالة يقول: «إنّ الأدب العربی فی حاجةٍ إلی ثورة أدبيّةٍ تجتاح كلَّ مارثّ من قديمه، وبلی من جذوعه، إلی نهضة رومانسية تنفخُ فيه روحاً جديداً وتبعث فيه لهيب الحياة القويّة الثائرة، فتخلقه خلقاً جديداً يلائم نفوس الشرقيين الطامحين إلی آمالٍ جديدةٍ وحياةٍ كاملة.إنّ أدبنا لم يتحدث بجمال الوجود، ولم ينبع شعره برحيق هذه الفتنة الساحرة؛ فنحن فی حاجةٍ إلی من يحدّثنا بمثل ذلک، إنّ أدبنا لم يتحدّث عن عواطف الإنسان البعيدة وآلامه العميقة وأفكاره الغريبة المستترة النائية ونحن فی حاجةٍ إلی من يحدثنا بذلک.» (كرو، ۱۹۹۹م، ج۵: ۱۹۷)

وفی قصيدة فكرة الفنّان يؤكد الشابی كغيره من الرومانسيين علی كونِ الشعور أساساً فی نظم الشعرِ ويقولُ:

عِش بالشعورِ وللشّعورِ فإنّما ... دنياک كونُ عواطف وشعور
شِيْدت علی العطفِ العميق وإنّها ... لتَجِفّ لو شيدت علی التفكير
واجعل شعورَک فی الطبيعة قائداً ... فهو الخبيرُ بتيهها المسحور

والعقــلُ رُغْــم مشــيبه ووقاره ... مازال فــى الأيّــام جِــدَّ صغيرِ

(الشابى، ١٩٩٧م: ٧٩-٧٨)

فالشاعر فى هذه الأبيات يؤثر الحسّ والعاطفة على العقل والمنطق، ويدعو إلى تحرير العاطفة والشعور من سيطرة العقل ويسلّم القياد إلى القلب لأنّه الخبير بكنه الأشياء وحقائقها.

والشابى - كشاعرٍ رومانسى- ركّز على الجانب الوجدانى من التجربة الشعريّة وعالج فيها موضوعات رئيسة تتصف بكلٍّ مواصفات المذهب الرومانسى. فمن هذه الوضوعات: الطبيعة، والمرأة والحبّ، والإحساس الحادّ بالألم والتشاؤم.

الطبيعة

كانت الطبيعة من الموضوعات التى ظهرت فى معظم الأعمال الأدبيّة على مرِّ العصور. ونَحن إذا تدبّرنا وأمعنّا النظر فى الآثار الأدبيّة العربيّة التى وصلتنا من القرون السالفة نجد أنّ شعراءَ العرب منذ الجاهليّة قد اتجهوا نحو الطبيعة ومظاهرِها، ووصفوها وصفاً دقيقاً، وتغنّوا بجمالها وزوايا الحسن فيها.

ولكنّنا نلاحظ فى آثار معظم هَؤلاء الأدباء أنّهم اعتنوا بالتسجيل التصويرى والتوصيف المادّى للطبيعة فقط، فمثلاً ابن خفاجة الأندلسى ١٠٥٨-١١٣٨ الشاعر المبدع فى وصف الطبيعة يصف نهراً بقوله:

لله نهـرٌ ســال فــى بطحــاء ... أشهى وروداً من لمى الحسناءِ
متعطّــفٌ مثــلُ السِّــوار كأنّــه ... والزهــرُ يَكنُفــه مجرُّ ســماء
قــد رَقَّ حتّى ظُنّ قرصاً مفرغاً ... مــن فضّةٍ فــى بــردةٍ خضراء

(ابن الخفاجة الأندلسى، لاتا: ١٢)

فابن خفاجة فى هذه الأبيات اعتنى بالشكل الخارجى للطبيعة ولم يلتفت إلى روح الطبيعة ذاتها ويسقط عليها من إحساسه وعواطفه ما يجعلها كائناً حيّاً ترثو لحاله عندالحزنِ والألم.

ولكنَّ الشابيّ، كشاعر تأثّر بالتيّار الرومانسي، مزج بين إحساسه ومظاهر الطبيعة من حوله، واتّخذ من الغاب والعصفور والزنبقة والبلبل مستودعاً لأسراره وهمومه،لأنه لم يجد أفضل من الطبيعة يلجأ إليها ويبثّها شكواه؛ ويعود ذلك لعدّة أمور أهمّها: ولادة الشاعر في منطقة جبلية وتنقلّه المستمرّ منذ صباه من منطقة إلى منطقة أخرى، الأمر الذي غذّى حبه للطبيعة ومظاهرها الخلابة أضف إلى ذلك تنكّره للحياة الاجتماعية وتقلّبات النّاس ومكرهم وخداعهم ممّا جعله يرى الطبيعة مدعاة سكون واطمئنان نفسي. (البعيني، ٢٠٠٨م: ١٠٥) فهو في قصيدته أحلام الشاعر يتمنّى أن يعيش في أحضان الطبيعة بعيداً عن الناس، ويخلو بذات نفسه، ويحلم ويستسلم ويصغي إلى صوت فؤاده، فيقول:

ليت لي أن أعيش في هذه الدُّنـ ـيا سـعيداً بوحدتي وانْفرادي

أَصْرِفُ العمرَ في الجبالِ وفي الغا بـاتِ بيـن الصّنوبـر الميّـاد

ليس لي من شواغل العيش مايص رف نفسي عن استماع فؤادي

أرقب المـوت والحياة وأصغي لحديـثِ الآزالِ والآبـادِ

وأغنّـي مـع البلابـل فـي الغا ب وأصغي إلـى خريرِ الوادي

عيشـةً للجمـال والفـنّ أبغي هـا بعيداً عـن أمّتـي وبلادي

(الشابي، ١٩٩٧م: ٦٣)

والشابي في قصيدته (إلى الغابِ) يشير إلى الشعور الذي ينتابه عندما يكون في الغاب بين صفوف النخيل والتلاع الخضر والآجام، إنّه شعورٌ يملأ عليه دنياه بهجةً وسروراً ويسوقه إلى عالمِ من الخيال ينسى فيه الشاعرُ كلّ همومه وأحزانه.

في الغابِ دنيـا للخيالِ وللرؤى والشِّـعر والتفكيـرِ والأحـلامِ

في الغابِ في الغابِ الحبيبِ وإنّه حـرمُ الطبيعة والجمالِ السـامي

طهّرتُ في نارِ الجمالِ مشاعري ولقيـتُ في دنيا الخَيالِ سـلامي

ونَسِـيْتُ دنيا الناس فهي سخافةٌ سـكري من الأوهـامِ و الآثامِ

وقبستُ من عَطْفِ الوجود و حُبّه وجمالِـه قبسـاً أضـاء ظلامي

فرأيـتُ ألـوان الحيـاةِ نضيـرةً كنضـارةِ الزَّهر الجميـل النامي

فأهبتُ مســحورَ المشاعرِ حالماً　　　نشــوان بالقلب الكئيــب الدامى

(المصدر نفسه: ١٠٩)

إنّ الشابى فى هذه الأبيات يرى الغاب قبساً أضاء الطريق أمام نفسه التائهة فى الظلمات الحالكة، كما يراه وسيلةً طهّرتْ نفسه من الأدران والأوساخ التى لحقتْ بها بسبب مجالستِها جلساءَ السوءِ، ثمّ يشير إلى أنّ الغاب معبدُ الروح والنفس والفكر الذى يجد فيه الشخص الراحة والطمأنينة ويتخلّص به من هموم الحياة وأعباء المجتمع.

المعبــدُ الحــيُّ المقــدَّسُ ههنــا　　　ياكاهــنَ الأحــزانِ والآلام
فاخلعْ مسوحَ الحزنِ تحت ظلاله　　　والْبــسْ رداء الشــعر والأحــلام

(المصدر نفسه: ١١١)

والشابىّ فى قصائده لم يتوقف عند حدود المظاهر الطبيعية الصامتة بل تعدّاها إلى مظاهر طبيعية حيّة، والتفت إلى البلبل، والعصفور، والنحل والفراش وغيرها من هذه المظاهر. فنراه فى قصيدة له بعنوان مناجاة عصفور يخاطب العصفور ويبثّه شكواه، فيقول:

يــا أيّها الشــادى المغــرّدُ ههنا　　　ثمــلاً بغبطــة قلبــه المســرور
غــرّدْ ففى قلبــى إليک مــودّةٌ　　　لكــنْ مــودّةُ طائــر مأســورِ
هجرتْه أسرابُ الحمائم وانْبرتْ　　　لعذابــه جنّيّــةُ الديجــورِ
غــرّدْ ولاترهــبْ يمينــى، إنّنى　　　مثلُ الطيور بمهجتى و ضميرى
أشــدو برنّات النياحة والأســى　　　مشــبوبةً بعواطفــى وشــعورى
غــرّد ولا تحفِــل بقلبــى، إنّــه　　　كالمعــزفِ المتحطّــم المهجور

(المصدر نفسه: ٧۶)

إنّ هذه الأبيات تدلّ على اندماج الشاعر فى الطبيعة ومحاكاةٍ لها فى غاية الروعة والتصوير. إنّ الشاعر فى هذه الأبيات يخاطب الطائر ويبثّه شكواه ويحثّه على التغريد. إنّه يرى نفسه طائراً يغرّد بصوت الكآبة والزفير، طائراً يغمره إحساسٌ عميقٌ غريب عندما يسمع صوت الطيور المتدفّق من صميم قلبها المملوء حرارة وإخلاصاً. إنّه يرى

سعادته وسروره فى التحدثّ مع الطيور والاستماع لشدوها وتغريدها، والابتعاد عن الناس الذين لايرى فيهم إلاّ كلّ غادر وخبيث، جلُّ همّه أن يُرضى نفسه ولو كان ذلك على حساب ظلم الآخرين.

آهِ من النــاس الذين بلوتُهم　　فَقَلَوْتُهم فى وحشتى وسرورى
مــا منهــم إلاّ خبيــثٌ غادِرٌ　　متربِّــصٌ بالنّاس شــرّ مصيرِ

(المصدر نفسه: ٧٧)

فجميع قصائد الشابى تكاد لاتخلو من المظاهر الطبيعية، لأنّه يراها ـ كغيره من الرومانسيين ـ أداةً لبيان مايدور فى نفسه من عواطف وأحاسيس مشبوبة. فمثلاً فى قصيدته إرادة الحياة، تتحوّل الطبيعة بأرضها ورياحها وغابها إلى شخوصٍ حيّة يبادلها الحديث، ويسألها عن حقائق الوجود.

المرأة والحبّ

لعب الحبُّ دوراً كبيراً فى آداب أقوام مختلفة من العالم، وكانت المرأة منذ قديم الزمن بالنسبة للرجل هى المصدر الرئيس لإثارة مشاعر الحبّ عنده، فالتفّ الرجلُ حولها التفافاً جعلت منه شاعراً مبدعاً وفنّاناً بارعاً، ورسّاماً حاذقاً، فكتب ونظم ورسم أحسن آثاره ونتاجاته حول المرأة.

وموضوع المرأه والحب شغل حيّزاً كبيراً فى آثار ونتاجات أدباء العرب على مرّ العصور. والفكر الذى كان يسيطر على روح الكثيرين من الأدباء فى العالم العربى هو أن المرأة مثلٌ للغدر واللؤم وخسّة الطبع، وفى هذا المجال يقول المتنبّى:

ومن خبــر الغوانــى فالغوانى　　ضيــاءُ فــى بواطنــه ظــلامُ

(المتنبى، لاتا، ج ٤: ٧٢)

وهذه النظرة المادّيّة بالنسبة للمرأة جعلتْ الأدباء لايفهمون منها إلاّ أنّها جسدٌ يُشتهى ومتع من متع العيش الدنىء، فأخذوا يصفون المظاهر الجسديّة فى المرأة من خدٍّ، وردف، وساق، وقدّ وما إلى ذلك من الأوصاف المادّيّة، دون الاعتناء بما وراء الجسد من روحٍ

ساميةٍ وعواطف صادقةٍ وأحاسيس طاهرة، تؤدّى إلى السَّير مع الحبيبة فى عالم الخيال والأحلام. فمثلاً جميلُ بثينة، الشاعر العذرى، يتغزّل بمحبوته فيقول:

حلّــتْ بُثَيْنَةُ مِنْ قلبــى بمنزلةٍ   بينَ الجوانحِ لــم يَنْزِلْ بها أحدُ
صادتْ فؤادى بعينيها ومُبْتَسَــمٍ   كأنّــه حيــن أَبْدَتْــه لنــا بَــرَدُ
وجيــدِ أدماءَ تحنوه إلى رشــأٍ   أغــنَّ لــم يتّبعهــا مثلَــه وَلَــدُ

(بثينة، ١٩٩٣م: ٩٨)

فجميل بثنية فى هذه الأبيات ركزّ على المظاهر الحسيّة والجسديّة عند المرأة ولم يعتن بما وراء الجسد من روح سامية طاهرة تزخر بمعان قدسيّة.

ولكنّ المرأة فى شعر الشابى المتأثّر بالتيّار الرومانسى احتلّت مكانة رفيعة لم تظفر بمثلها فى الأدب القديم. فلقد اتّجه الشابى إلى تقديسها والخضوع لسلطانها. فعاطفة الحبِّ عنده كانت بمثابة تجربة روحيّة ترتبط بالمعانى الطاهرة والعفة والصمود أمام الشهوات. هذه العاطفة الصادقة جعلته يرى المرأة ملكا هبط من السماء ليطهّر النفوس من الأوساخ والأدران، ويرفع عنها الغمّة والأحزان، ويسوقها إلى عالمِ الطهارة والأمان، عالم الخيال والأحلام.

إنّ من أروع قصائد الشابّى فى الحبِّ والمرأة قصيدته صلوات فى هيكل الحبِّ، التى تعدّ نموذجاً بارزاً لنضوج الشعر الرومانسى عنده. يبتدأ الشابّى قصيدته هذه بمناجاة حبيبته ويركّز فى وصفه على صفة العذوبة والرأفة والطهر والحنان ويراها مقدّسة عند جميع الناس حتّى الشقىّ العنيد:

يا لها من طهــارةٍ تَبْعثُ التقـ   ديس فى مهجة الشَقّى العنيد

(الشابى، ١٩٩٧م: ٥١)

ثم يجعلها رمزاً للسعادة وأداة لإدخال الفرح والسرور فى القلوب التعسة، ووسيلة لإحلال الأمن والسلام فى العالم، فيشبهها، بفينيس إلهة الجمال عند الرومان وبملك من ملائكة الجنة، كما يراها طريقاً لتفتّح مواهبه وتنميتها، ونضج عبقريّته وسموها، وسعادة نفسه وسرورها، فيقول:

أي شَــيءٍ تراک؟ هل أنت فينيـ سُ تهادتْ بين الورى من جديدِ
لِتُعِيْـدَ الشــبابَ والفــرحَ المعـ ســولَ للعالَـم التعيـسِ العميد
أم ملاک الفردوس جاء إلى الأر ض ليحيی روحَ الســلامِ العهيد
أنتِ تحيِيــنَ في فـؤادِیَ ماقد ماتَ في أمســیَ الســعيد الفقيد
وتُشــيدينَ فــی خرائب روحی ماتلاشــی في عهــدی المجدودِ
من طموحٍ إلی الجمالِ إلی الفنّ إلــی ذلــک الفضــاءِ البعيــد

(المصدر نفسه: ۵۱)

ونحن إذا تصفّحنا ديوان الشابي وجدنا قصائده التي عالج فيها موضوع الحبِّ والمرأة قريبة جدّاً في معانيها السامية من هذه القصيدة، لأنّه يری الحبَّ في معظمه رمزاً للسعادةِ، والمرأة مثالاً للطهر والإنابة.

الحبُّ شعلةُ نورٍ ساحرٍ، هبطتْ مِنَ السَّماء فكانتْ ساطعَ الفَلَقِ
ومزّقتْ عن جفونِ الدهرِ أغشيةً وعَنْ وجوهِ الليالي بُرْقَعَ الغَسَقِ
الحــبُّ غايةُ آمــالِ الحياة فما خوفي إذا ضمّني قبري ومافَرَقي

(المصدر نفسه: ۹۶)

وفي قصيدة الجمال المنشود، يؤكد الشاعر علی جمالِ روح المرأة وعلی أنّه هو الأساس في الحبِّ الصادق، فيقول:

وربيعُ الشــباب يُذبلُــه الدهرُ ويمضــی بحســنه المعبــودِ
غيرُ باقٍ في الكونِ إلاّ جمالُ الروحِ غضّاً علی الزمان الأبيد

(المصدر نفسه: ۵۹)

فالشابي عندما يعالج هذا الموضوع في شعره تنصهر روحه بروح محبوبته ويحلّقان معاً في عالم الخيال والأحلام، في عالمِ روحاني لايوجد فيه إلاّ الحبّ الحقيقيّ الذي هو رمز السعادة الأبديّة الخالدة.

الإحساس الحاد بالألم والتشاؤم

ظاهرة الألم ظاهرة عامّة لم تترك شخصاً إلاّ وأصابته بسهامها. فجميعنا وربّما دون استثناء مرّت علينا لحظات طوال أوْ قصار، عانينا خلالها من الحزن والأسى على آمالٍ ضاعتْ، وفرصٍ ولّتْ، وأعزّاء أو أصدقاء فقدناهم، وجميعنا بلا استثناء شعر فی لحظةٍ من لحظات حياته أن الحياة فی هذه الدنيا أصبحت عديمة الجدوى، وأنّها كفاحٌ طويلٌ وعقيمٌ، وأنّ لحظات السعادة والفرح فيها أقل بكثير من لحظات المشقّة والعناء.

إن ظاهرة الألم قد انعكست فی الأدب وكانت فی أدب الرومانسيين أشد انعكاساً. ولقد عالج الشابی، هذه الظاهرة فی معظم قصائده لأنّه كان يعانی الأمرّين، ضغوطا نفسية وضغوطا جسميّة؛ فالضغوط النفسيّة نتجت عن فقدان والده وفراق حبيبته، فضلا عن الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة المتردّية التی لحقت بشعبه بسبب الاستعمار والتخلّف، والأهمّ من ذلک ظلم المجتمع له، والضغوط الجسميّة نتجت عن مرضه الذی عانی منه كثيراً ورمز إليه فی بعض أشعاره.

فالأوضاع المأساويّة التی أحاطت بالمجتمع التونسی بسبب الاستعمار من ناحية، والتخلف والجمود من ناحية أخری، أثّرتْ علی نفسيّة الشاعر الحسّاس تأثيراً قويّاً ممّا جعلته يتألم ويتعذب أشدّ العذاب. ولقد أشار الشابی فی قصائد عديدة إلی الحياة الصعبة المريرة التی يعيشها هو وشعبه تحت وطأة الاستعمار؛ ففی قصيدته للتاريخ، يقول.

البؤسُ لابنِ الشَعبِ يأكلُ قلبه   والمجــدُ والإثــراءُ للأغرابِ
هــذا قليــلٌ مِــنْ حيــاةٍ مُرَّةٍ   فی دولــةِ الأنصاب والألقاب

(المصدر نفسه: ٢٦)

وفی قصيدته الدنيا الميّتة، لايتألم الشابی من الظلم والاستبداد الذی حلّ بقومه بل يتألم من تخلّف شعبه وجموده، ورجعيّته وجهله، فيقول:

إنّی أری فأری جموعاً جمّةً   لكنّهــا تحيــا بــلا ألبــابِ

(المصدر نفسه: ٢٨)

ومن أبرز آلام الشابّی النفسيّة ظُلْمُ المجتمع له، فهو يبذل قصاری جهده للدّفاع عن

حقّ شعبه والرفع من مستواه الفكری والثقافی وتوفير السعادة له، لكنّه لايظفر عنده بإقبال وإجلال؛ لذا تثور ثائرته وينقم علی المجتمع الذی لايكترثُ لنصائحه ولايقدّر ما يقوم به الشاعر من أعمالٍ لرفع نير الظلمِ عنه. فيراه روحاً غبيّة تكره التقدّم والنور، و تحبّ الجهل والد يجور.فهو يعرب عن هذا المصدر فی قصيدته النبّی المجهول، بقوله:

أنـــت روحٌ غبيّـــةٌ تكـــرَهُ النـــورَ   وتقْضـــی الدّهورَ فـــی ليل مَلْس
أنت لاتدرک الحقائق إن طافتْ   حواليـــک دون مـــسّ وجـــسّ
فی صباحِ الحياة ضمّختُ أكوابی   وأترعتُهـــا بخمـــرةِ نفســـی
ثـــمّ قدّمتُهـــا إليـــک فأهرقـــتَ   رحيقی و دُسْـــتَ يا شعبُ كأسی
فتألّمـــتُ ثـــمّ أســـكتُّ آلامـــی   وكفكفتُ من شـــعوری وحسّـــی

(المصدر نفسه: ٢٨)

وممّ زاد من حدّة آلام الشابی، ونغّصَ عليه عيشه أكثرمن ذی قبل، موت أبيه الذی كان يراه ملاذاً لنفسه عندما تشتدّ به الكربات، وتثقل كاهله المشاكل والأحداث. ففی قصيدة ياموت، نری الشابی يصرخ صرخةً مليئةً بالذكريات ممزوجةً بالأحزان والأشجان فيقول:

ياموتُ قـــد مزّقتَ صدری   وقصمتَ بـــالأرزاءِ ظهری
ورَمَيْتَنِـــی مـــن حالـــقٍ   وسَـــخِرْتَ منّی أی سُـــخْرِ
وفجعتنـــی فيمـــن أحِـــبُّ   و مـــن إليـــه أبـــثُّ ســـرّی
وأعِـــدُّه فجـــری الجميـــلَ   إذا أدلهـــمَّ علـــی دهـــری
ورزأتَنِـــی فـــی عمدتـــی   ومشـــورتی فـــی كلِّ أمری

(المصدر نفسه: ٨٠)

ولقد أثّرت الضغوط النفسيّة والجسميّة علی الشابی تأثير بالغاً أدّی به إلی التشاؤم والكآبة؛ وإنّ من أبرز قصائده التی حملت ميسم التشاؤم قصيدته إلی الله، ففی هذه القصيدة تشتدّ الآلام والمصائب علی الشابی حيث لايجد فی الكون إلاّ الظلمة والحلكة. فيتجه إلی الله سبحانه وتعالی ويزلّ زلّة عظيمة ولكنّه سرعان ما يعود إلی رشده ويستغفر

ربّه يذكرُ أنّه تفوّه بهذه العبارات وهو في أشدّ حالةٍ من اليأس والقنوط والأسى. فيبتدأ قصيدته بقوله:

يـــا إله الوجودِ هـــذي جراحٌ   في فؤادي تشكو إليك الدّواهي
هـــذه زفـــرة يُصعّدهـــا الهـــمُّ   إلى مَسْـــمَعِ الفضاء الســـاهي

ثمّ يلقي اللوم على الله سبحانه وتعالى ويقول:

أنـــتَ عذّبتنـــي بدقّـــةِ حسّـــي   وجرّعتنـــي مـــرارةَ آهِ
أنـــتَ عذّبتنـــي بدقّـــةِ حسّـــي   وتعقّبتنـــي بـــكلِّ الدَّواهـــي
بالأسى، بالسّقام، بالهمّ، بالوحشة   باليـــأس، بالشـــقاء اللامتناهي

إلى أن يصل:

يا ضميرَ الوجودِ يا عالَم الأر   واح يا أيّها الفضاءُ الســـاهي
خبّرونـــي هل للورى من إلاه   راحـــم- مثلِ زعمهـــم- أوّاه
إنّني لم أجده فـــي هذه الدُّنـ   يا فهل خلـــف أُفْقِها مِنْ إلاه

لكن سرعان ما يفيق الشاعر، ويستغفر ربه ويقول:

مـــا الّذي قدْ اتيتَ يا قَلْبِيَ البـ   ـاكي وماذا قد قلتِه يا شفاهي
ياإلهي قـــد أَنْطَقَ الهـــمُّ قلبي   بالـــذي كان فاغتفـــرْ يا إلهي

(المصدر نفسه: ١٤٠-١٣٨)

إنّنا في هذه القصيدة نشعرُ أن التشاؤم أصبح كلهيب نار متّقدة في نفسِ الشاعر إلى أن بَلَغ به أن يتنكّر لوجود الله – سبحانه و تعالى- ويطرح اللوم عليه؛ وهذا ما بدا واضحا في كثير من أشعار الرومانسيين الذين ثاروا على كلّ شيء حتى على خالقهم الذي خلقهم وخلق لهم ما في الأرض جميعا.

النتيجة

لقد تجلت مظاهر الرومانسية في جميع نتاجات الشابي الشعرية حيث كان ثائرا على المضامين الشعرية القديمة الجافّة، وهذا ما نراه واضحاً وجليّا من خلال أفكاره ومبادئه

التي اعتمد فيها على الذاتية أو الفردية التي تتضمن عواطف الحزن والكآبة والأمل، وأحياناً الثورة على المجتمع و التحرر من قيود العقل والواقعية والتحليق في رحاب الخيال والصور والأحلام؛ هذا فضلا عن اهتمامه بالطبيعة التي كانت عنده رمزا للطهر ومثالا عاليا للاحتذاء والاقتداء ومعبدا للروح ومستودعا للأسرار والهموم وأداة للتخلص مما في دنيا الناس من همجية وظلم وانتهاك لحقوق الإنسان.

المصادر والمراجع

ابن خفاجة الأندلسي، إبراهيم ابن أبي الفتح. لاتا. *الديوان*. تحقيق عمر فاروق الطبّاع. بيروت: دار القلم.

الأصغر، عبدالرزاق. ٢٠٠١م. *المذاهب الأدبية لدى الغرب"الرومانسية"*. مجلة دراسات أدبية. العدد ٣٧٠. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الأيّوبي، ياسين. ١٩٨٤م. *مذاهب الأدب «معالم و انعكاسات»*. بيروت: دار العلم للملايين.

البعيني، نجيب. ٢٠٠٨م. *موسوعة الشعراء العرب المعاصرين*. بيروت: دار المناهل.

التليسي، خليفة محمّد. ١٩٦٧م. *الشابي وجبران*. بيروت: دارالثقافة.

بثينة، جميل. ١٩٩٣م. *الديوان*. تحقيق مهدي محمد ناصر الدين. بيروت: دارالكتب العلميّة.

الشابي، أبوالقاسم. ١٩٩٧م. *ديوان أغاني الحياة*. ضبط وشرح يحيى الشامي. بيروت: دار الفكر.

الشنفري، عمرو بن مالک. ١٩٩٦م. *الديوان*. تحقيق إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربي.

العشماوي، أحمد زكي. لاتا. *الأدب العربي وقيم الحياة المعاصرة*. الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة.

كرو، أبوالقاسم محمد. ١٩٩٩م. *موسوعة الشابي*. بيروت: دار صادر.

المتنبي، أبوالطيّب. لاتا. *الديوان*. شرح أبي البقاء العكبري. بيروت: دار المعرفة.

النويهي، محمد. ٢٠٠٠م. *قضيّة الشعر الجديد*. بيروت: دارالفكر.

هدّاره، محمّد مصطفى. ١٩٩٤م. *دراسات في الشعر العربي الحديث*. بيروت: دار النهضة العربيّة.

الورقي، السعيد. ١٩٨٤م. *لغة الشعر العربي الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

تراجيدية سياوش والعبر التاريخية

چنين است كيهان پر درد و رنج
چه نازى به نام وچه نازى به گنج

محمد نويد بازرگان*
سيدابراهيم آرمن**

الملخص

يحظى متلقّو الآداب أثناء تطلعهم على الأدب بقِيَم أخلاقية سامية وعِبَر تاريخية يحتاج الإنسان لنيلها إلى سنوات بل عصور من التجارب وقد تكون حياة الشخص ثمنا لما يناله من الخبرات التى تساعده على سعادته بل على إسعاد الآخرين أيضا. إن التراجيديا أو المأساة بالرغم من إثارة الحزن العميق لدى المشاهد، تأخذه إلى قاعات التفكير ليتجنب المهالک التى أودت بالبطل التراجيدى إلى الموت أو الهلاک. فمتلقى المسرحية بعد رجوعه من المسرح يسرّه ما توصل إليه من قيم كانت روح البطل ثمنا لها.

يلقى هذا المقال نظرة عابرة إلى التراجيديا ومدلولاتها فى الأدب الدرامى، ثم يتطرق إلى تراجيدية سياوش عند الشاعر الإيرانى العملاق الحكيم فردوسى فى ملحمته الشهيرة المعروفة بالشاهنامه، مشيرا إلى شخصياتها البارزة وما تتركه من أثر على نفس القارئ. هذا ويقدم المقال غايات فردوسى الأخلاقية التى تترتب على هذا الجزء من الشاهنامة.

الكلمات الدليلية: فردوسى، الملحمة، الأدب الدرامى، التراجيديا، الشاهنامة، سياوش.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن – أستاذ مساعد.
**. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.عبدالحميد أحمدى
Shams1516@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/١٧هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٢هـ. ش

المقدمة

يعتبر فردوسى من الشعراء الإيرانيين الكبار بل من أساطين الأدب العالمى. حاول هذا الأديب العملاق طيلة ثلاثين عاما ومن خلال خلقه للشاهنامة أن يحافظ على اللغة الفارسية. وحقا استطاع فردوسى أن يحمى كثيرا من المفردات الفارسية الدرية من الضياع بإدخالها فى ثنايا شعره، يفتخر الشاعر بهذا الإنجاز العظيم بقوله:

بسی رنج بردم در این سال سی   عجم زنده کردم بدین پارســی

ولد هذا الشاعر الفحل أبوالقاسم منصور بن حسن بن إسحق فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى وفى قرية بناحية طبران طوس، إحدى مدن خراسان (مشهد الحالية)، واستطاع أن يتعلم العربية والبهلوية، ويحيط بآدابهما، ويقف على تاريخ أمته، ويفوق أقرانه فى نظم الشعر على البديهة.قضى الشاعر وقته فى طوس فأحبّها، وشغف بجدولها الرقراق المتفرع من نهرها، فأقام بجواره ينشد أشعاره متمنيا أن يأتى يوم يجد فيه السد اللبنى المقام على هذا النهر، من يقويه بالحجارة والآجر والكلس والجير، فقد كان كثيرا ما تحطمه السيول، فينقطع الماء وتضطرب الأحوال.واختار الشاعر لنفسه لقب فردوسى ليتخلص به فى شعره وعاش على غلّات ضياعه فى طوس دهقانا ميسور الحال، ينظم الشعر ويتغنى بحب بلاده. (حلمى، ١٩٨٥م: ٨٢-٨٣)

يبدأ فردوسى كلامه بحمد الله والثناء على رسوله وإظهار سبب النظم. ثم يستعرض مسيرة تاريخ إيران منذ أقدم العصور؛ فيتحدث عن زمن الملک كيومرث أول ملوک البيشداديين، ثم عن منوجهر وبداية الحضارة البشرية والتعرف على طرز المعيشة وأسلوبها؛ ثمّ يشير إلى أنّ هوشنک هو الذى استخرج النار من الحجر واعتبر يوم اكتشافها عيدا أسماه جشن سده، وقداستمرّ فترة طويلة وسيلة من وسائل الاتصال بين أفراد شعب إيران.ويذكر كذلک إلى أنّ جمشيد هو من علّم الشعب طرائق المأكل والملبس وإعداد المنزل، وقسم المجتمع إلى طبقات وجماعات، وأطلق على اليوم الذى أنهى فيه ذلک عيد النيروز. وفى قصة جمشيد يأتى ذكر موضوع الضحاک وكاوه الحداد ويركز فردوسى على اتحاد الشعب الإيرانى ضد الغاصب.ثم ينتقل إلى سلطنة

منوجهر وابنه نودر.وحين يِقتل الأخير على يد أفراسياب التورانى تنشأ حرب عدائية قومية ثأرية بين شعبى إيران وتوران، يديرها فردوسى ببراعة لصالح الفرس نتيجة وبطولة وشهامة، ويبرز دور البطل الذى اختاره لشاهنامه رستم بطل الأبطال الذى ينتهى حضوره فى أى معركة بنصر حاسم لبلاده. وفى عهد كاوس تدخل حرب إيران وتوران مرحلة جديدة وتقع مأساة موت سهراب.وبذهاب سياوش إلى توران متألما من فعال كاوس وبقتله على يد أفراسياب، تصل الحرب بين الشعبين إلى أوج قسوتها، وتتبدى شجاعة رستم وكيو وكودرز وسائر المحاربين الإيرانيين الشجعان.ويقع أفراسياب فى الأسر، ويُقتل فى عهد كيخسرو لتنتهى حروب إيران وتوران. ويصل فردوسى إلى قصة كشتاسب وظهور زردشت، فيورد أشعارا للدقيقى تخدم الموضوع.ثم يشير إلى حكم لهراسب ودارا وحروبه مع الاسكندر، دون أن يشير إلى كورش وقمبيز، وهما مؤسسا الإمبراطورية الهخامنشية.وحين يصل إلى عصر الأشكانيين يكتفى بعدة أبيات للحديث عنه.ثم يصل إلى الدولة الساسانية فيفصل الحديث حول ملوكها ومآثرهم وينهى الشاهنامة بموت يزدجرد الساسانى فى حروبه مع العرب. (حلمى، ١٩٧٥م: ٧٠-٧١)

التراجيديا

تعتبر التراجيديا نوعا أدبيا أو مسرحية تنتهى بموت البطل بغتة أو مصيره المحزن. هلاک البطل أو مصيره المحزن ينتجان عادة عن تناقضات يراها المشاهدون أو المشاهد أثناء الأحداث (انوشه، ١٣٨١ش: ٣٣٠)، ولذلک سميت التراجيديا لدى البعض بتصوير الخيبات عند كبار الشخصيات. (كدكنى، لاتا: ٢٢) إن أرسطو إلى جانب الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، والموضوع) كان يعتقد أن البطل يجب أن يكون نجيبا بارزا منتميا إلى طائفة مرموقة مؤكدا على حبكة جادة تشمل موضوعات أخلاقية فائقة. (زرين كوب، ١٣٥٧ش: ١٢١)

ما يلفت النظر فى رأى أرسطو هى الغاية التى يتوخاها من التراجيديا: يتم إنجاز التراجيديا فى بيئة مفعمة بالتآسى والخوف فينشأ عنهما خلو النفس من المشاعر السلبية

وطهارتها. (المصدر نفسه: الصفحة نفسها؛ ديجز، ۱۳۶۶ش: ۳۳۱) ولكن هناک سؤال، وهو أن هذا التآسى هل يوجد فى الملهاة بوصفها أحد أركان الأدب الدرامى أيضا؟ والجواب هو أن فى الملهاة غالبا ما يجد المشاهد بينه وبين الممثّل على الخشبة فاصلا ليتمكن من الضحک على شخصيته المتناقضة بينما يحاول المشاهد تقريب ذاته من البطل فى التراجيديا. (ديجز، ۱۳۶۶ش: ۳۳۴) وهكذا يبدو أن ما قاله شلى: « تراجيديات شعراء أثينا كمرايا يرى المشاهد نفسه فيها باختلاف بسيط فى الأحوال.» يمكن توسيعه بحيث يشمل كل زمان ولغة. (المصدر نفسه: ۱۹۷ نقلا عن شلى)

وهذا التقارب بين المشاهد والبطل يؤدى إلى قلق المشاهد تجاه مأساة تحدث قريبا إلا أنه يرتاح بعد نهاية المسرحية أنه لم يُصَبْ بأذى من تلک المأساة، وما يرافقه لدى عودته من المسرح هى تجربة خلّصته من واقع مرّ عانى منه شخص آخر وهذا الارتياح يسمى بالخفة أيضا. (شميسا، ۱۳۷۰ش: ۱۵۹)

تراجيدية سياوش[۱]

ولد سياوش من جارية [تورانية] حسناء كانت هاربة من ظلم أبيها عندما لاقاها توس وجيو وهما يتصيدان بناحية من نواحى توران، فتنازعا عليها، واحتكما إلى كيكاوس، الذى ما إن رآها حتى استأثر بها وضمّها إلى حريمه. فحملت منه ووضعت ولدا كأنه صنم حسنا وجمالا، فسرّ به كيكاوس، وأرسله مع رستم لكى يربّيه ويعلمه آداب الملوک.فلما شبّ رحل إلى والده، وأقعده بجنبه على العرش.

وفى يوم من الأيام رأته سودابه زوجة والده، فهامت فى حبه لما هو عليه من حسن الجمال والكمال. دخلت سودابه على الملک تطلب منه السماح لسياوش بزيارة أخواتها وراء الستر، لأنهن سمعن عنه، إلا أن سياوش فطن للحيلة وعرف أنها تدبير سودابه، فتظاهر أن زيارة النساء فى غرفهن ليست من آداب الملوک وسيرهم. فسرّ والده بذلک

---

۱. تم تلخيص هذه التراجيديا من كتاب عنوانه: الشاهنامة ملحمة الفردوسى الكبرى لسمير مالطى: دار العلم للملايين، ۱۹۷۹م.

وأمره بأن يزور أخوات سودابه ولو لمرة.

وفى صباح اليوم التالى زار سياوش أخوات سودابه، ففرحن وانبسطن، واكتحلن من حسنه ونبله.وأشارت سودابه على والده بتزويجه إحدى أخواتها لكى تضمن قربه، وتزيد حبّه.لكن سياوش رفض.ثم استدعته سودابه مرة ثانية، وعرضت عليه أخواتها بعد أن بثت له وجدها وعرضت عليه حبها.فاختار واحدة لتفادى الأمر، وأفهم سودابه بأنها له مثل الأم، وحرام عليه أن يقابل وفاء أبيه بطعنة من الخلف.لكنها لم تقتنع وبدأت تلجأ للحيلة.فلما كان عندها مرة، عرضت عليه نفسها، فصدّ عنها، فمزقت ثوبها وصرخت صراخا عظيما سمعه الملك كيكاوس، فدخل عليهما ليرى ما فى الأمر.فقالت له سودابه: هذا ولدك حاول اقترابى.فلما صددته لم ينصرف، وباسمك لم يرتدع.فمزّق ثوبى، فصرخت خائفة على الوليد الذى فى بطنى.أما سياوش فقصّ عليه القصة كما جرت.فأخذ يده يشمها، محاولا أن يجد أثرا لرائحة سودابه عليها.فلما لم يجد، عرف أنها المخادعة.لكنه لم يستطع أن يفعل شيئا بها لأنها ابنة ملك هاماوران، وأم أولاده وخادمة أيامه التى قضاها فى قلعة والدها حين كان سجينا.

التجأت سودابه للحيلة مرة ثانية.فدعت ساحرة عندها كانت حاملا، وطلبت منها أن تسقط الحمل الذى فى بطنها.ففعلت ذلك فى طست من ذهب واختفت.أما سودابه فبدأت تصرخ وتستغيث حتى جاء الملك والقوم وأظهرت لهم صحة أقوالها.فاحتار الملك بالأمر واستدعى العلماء والوزراء، فكشفوا له بعد مضى أسبوع أن الحمل الذى فى الطست ليس من ظهره ولا من رحم زوجته، بل هو لساحرة اختفت ولم تعد للظهور. وحتى يتيقن من الأمر أشاروا عليه بنار عظيمة، إن خاضها أحد الخصمين وهو برئ لم تحرقه.فحضروا الأخشاب حتى صارت على شكل جبلين عظيمين وأوقدوا فيها النار. وهيأ سياوش نفسه للدخول فيها وسودابه على النافذة فرحة بما سيصيبه.فلما دخل بفرسه وخرج سالما، هلل الجميع فرحين وبقتل سودابه مصرِين.لكن سياوش تشفّع لها عند الملك فأبقى عليها.

ثم بلغ كيكاوس أمر تأهب أفراسياب للاستيلاء على إيران.فجمع قواده ووزراءه،

وأوكل أمر جيشه إلى رستم وسياوش الذي عرض نفسه تخلصا من حيل سودابه، طامعا بالصيت الذي سيكسبه من مقتل أفراسياب، فذهب قاصدا ضيافة دستان في زابلستان، فأقام عنده شهرا، ثم أكمل طريقه متابعا، مجمّعا جيوشه من كلّ مدينة كان يمرّ بها حتى وصل بَلَخ، فباغت جيوش الترك بغتة فقضى على معظمهم.وأرسل إلى والده رسولا يستأذنه في عبور جيحون، فكان له ما أراد.أما أفراسياب الذي لحقته الهزيمة فقد حلم حلما مزعجا بعد تبلّغه خبر انهزام جيشه...فارتعد مرجفا، وأرسل في طلب المنجمين مسرعا.ففسّروا حلمه بأن قَتْلَ سياوش وعدم قتله سيجرّ الويلات على مملكة توران. فسعى لدى سماعه هذا الخبر إلى الصلح وأرسل أخاه جرسيوز رسولا إلى سياوش.وصل جرسيوز وأفضى بما معه لسياوش الذي استمهله للتشاور.فاجتمع برستم، ورأيا إثباتا لكلام أفراسياب الطلب منه إرسال مائة رهينة، والتخلي عن بعض أراضي توران لمملكة إيران.فأجبر الأخير على تنفيذ الرغبات وإرسال الطلبات.لأنه لو لم يفعل فسيُظَنّ به السوء ويلحقه المكروه.أما سياوش فأرسل رستم رسولا إلى كيكاوس مشيرا عليه وقف الحرب.فما أن عرف الملك بذلك، حتى ثار وتوعّد وهدّد في وجه رستم.واتهمه بأنه حرّض ولده على وقف الحرب وقبول صلح أفراسياب لما في نفسه من رفاهية وحبّ للمهادنة.وأمره بالبقاء عنده وأرسل توسا لقيادة جنده.فلما وصل إلى حضرة سياوش، علم الأخير بغضب أبيه وبتصميمه على محاربة أفراسياب.فاهتمّ واغتمّ، ولم يكن مصمما لنقض وعد أفراسياب.فاختار من قواده زنكة بن شاوران رسولا إلى أفراسياب يعلمه فيه تصميم أبيه على محاربته، مرجعا له الرهائن، سائلا إياه السماح له بعبور بلاده ليسكن طرفا من الأرض، معتزلا التاج والعرش، متخلصا من كيكاوس، مستريحا من سوء خلقه وفساد طبعه.فرحّب الأخير بقدومه، وبالغ في إظهار مودته، ورغبته في تزويجه إحدى بناته.فيصير إليه عرش إيران بعد وفاة كيكاوس، وسياوش عنده بين يديه، فيصبح ملك الجانبين وصاحب الدولتين.

عبر سياوش نهر جيحون، وهو حزين القلب.فترك ممالك إيران واتجه إلى بلاد توران.فلما وصل استقبله بيران قائد جيش توران.فاستأمنه سياوش وسأله: هل يمكنني

أن أثق بأفراسياب وأقيم عنده، أو ألجأ إلى حصن آخر خوفا منه؟ فاستوثقه بيران مؤكدا أن نفس أفراسياب تعمل بغير ما تضمر، وأن كل شئ فى توران تحت إمرة بيران. وبعد مدة صارا كصديقين، ثم ارتحلا إلى أفرسياب الذى ما إن رآه حتى بُهت لجماله وحسن كماله، وأنزله فى نفسه أحسن منزلة، وخلع عليه الهدايا والجواهر، ونفائس الكنوز والذخائر.ومضت سنة على هذه الحال، وأفراسياب لايرى ولايفكر إلا بسياوش فهام حبا به وأنزله منزلة ولده ووافق على تزويجه فرنكيس بطلب من بيران.تم زواج فرنكيس من سياوش وانتقلا إلى موضع بنى فيه سياوش مدينة دعاها بسياوش كرد، فكانت كالروضات منظرا وكالقصور بنيانا وعزّا.

طلب أفراسياب من أخيه جرسيوز زيارة سياوش للاطلاع على أحواله وأفعاله فى مدينته الجديدة.فارتحل ولما وصل استقبل بالدرر المنثورة، وأنزل مع حاشيته فى القصور المبهورة.وأجلسه سياوش قرب عرشه، مبسوطَينِ فرحَينِ وبالشراب آمرَينِ.لكن فرح جرسيوز كان فى الظاهر، أما فى الباطن فقد دخل قلبه الحسد، وقرّر أن يوغر صدر الملك أفراسياب على سياوش خصوصا بعدما نازل هذا الأخير رجيلن من أشجع رجال جرسيوز فغلبهما.فلما عاد إلى أفراسياب تفوّه بالأباطيل، وقال الأكاذيب على سياوش، واتصاله سرّا بأبيه كيكاوس، وتحضيره آلاف الجيوش لخلع أفراسياب عن عرش توران. فذُعر مما سمع، وبعث جرسيوز ثانية إلى سياوش طالبا منه المجيء، وصل جرسيوز إلى سياوش مهتما ومهموما.فلما سأله عن أحواله أجاب: يا مولاى، ما لى أرانى إلا نذير شؤم لك.فالملك أفراسياب قد غيّر رأيه فى حقك، وهو يريدك أن تحضر إليه.لكننى أنصحك وعن السوء أبعدك، فاكتب إليه كتابا تعتذر فيه عن سبب تأخرك بالرحيل، علّنى أهدئه، بينما تكون قدخرجت إلى مكان تكون فيه بمأمن عن نفسك وروحك. ثم أخذ بنفسه الرسالة وطار مسرعا إلى أفراسياب، فوصل فى ثلاثة أيام.فلما دخل إلى حضرة أخيه، سأله عن عجلته وسبب رحلته، فأجاب مشوّها الحقائق، محرّضا إياه على سياوش الذى تفاقم شرّه واستفحل أمره.فما كان من أفراسياب إلا أن حضّر جيشه ووجهه إلى سياوش.فلما علم سياوش بقدومه ودّع زوجته فرنكيس طالبا منها الحفاظ

على ولدها الذى فى بطنها، وخرج.وبينما هو خارج مع حرسه، لاقاه أفراسياب بجنده. فاقتتلا قتالا عظيما وقبض على سياوش الذى كبّل وسيق إلى حضرة أفراسياب.فلما مثل بين يديه، تردد فى رأيه بين مستعجل فى قتله، ومستمهل فى سجنه، وبتحريض من جرسيوز وقواده سلّمه إلى كروى زره الذى أخذه إلى جانب فى الصحراء وذبحه بخنجر جرسيوز الذى قدمه إليه فى طست من ذهب.فنبت مكان الدم نبات معروف بخون سياوشان أو بدم الأخوين.

علمت فرنكيس بمقتل زوجها فلطمت خدها ونتفت شعرها ولعنت أباها الذى ربّاها. فما أن صرخ صراخها حتى أمر بها طالبا قتلها، وإسقاط الوليد الذى فى بطنها.لكن توسلات بيران الذى قدم بطلب من أخيه بليسم، شفعت لها. فأخذها وفى قصره وضعها طالبا من زوجته أن تنزل فى خدمتها كأنها ابنة لها. (مالطى، ١٩٧٩م: ٥٨-٦٦)

الشخصيات الأصلية والثانوية فى تراجيدية سياوش

يرى المتتبع لهذه التراجيديا أن فردوسى لم يستخدم فيه شخصيات كثيرة بل اعتمد على عدد متوسط وربما يرجع السبب أيضا إلى أن المسرحية بشكل عام لاتتطلب كما وفيرا من الشخصيات.أما الشخصيات الأصلية فى هذا التراجيديا فهم: كيكاوس (كاوس) وسياوش (سياوخش) وسودابه وأفراسياب وجرسيوز.كان كيكاوس حاكما على إيران وأنجب سياوش وتكفل رعايته و«نثر عليه زهر الكواكب وأقعده بجنبه على العرش واهبا إياه كل ما لديه من مال وجواهر وكنوز وذخائر.ثم أعطاه التاج فى السنة الثامنة من قدومه.» (مالطى، ١٩٧٩م: ٥٨) ولكنه ظلمه إذ أجبره على الحرب.أما سياوش فصوره فردوسى كشابّ فائق الجمال كثير الذكاء شديد البأس لكنه محبّ للسلم.نرى فيه قيما أخلاقية سامية حيث رفض طلبات زوجة أبيه سودابه لأنه لم يكن يريد خيانة الوالد. وحبّه للسّلم دعاه إلى الهروب من إيران بعد أن أجبره والده كيكاوس على الحرب واختار البقاء فى توران.لم يكن سياوش إيرانيا خالصا بل كان إيرانيا باعتبار أبيه كيكاوس، وتورانيا باعتبار أمه وهذا ما جعله متطلعا إلى السلم بين البلدين.أما سودابه

فنراها امرأة ذات وجهين فى الشاهنامة.قبل تزويجها بكيكاوس بذلت جهودها للوصول إليه واقفة فى وجه أبيها هاماوران شاه وظلت وفية لكيكاوس إلى أن كبر سياوش حيث نراها تهيم فى حبّه متمسكة بكل الحيل للوصول إليه.

أما أفراسياب فكان يحكم توران ويعتبر من أبرز المنافسين لكيكاوس.لجأ سياوش إلى أفراسياب وهذا الأخير استقبله بصدر رحب بل زوّجه ابنته فرنكيس وأحب سياوش وقرّبه من نفسه ما أدى إلى إثارة حسد جرسيوز وأخيرا أمر بقتل سياوش خوفا منه ومصدّقا لأكاذيب جرسيوز.أما جرسيوز فيعتبر من الشخصيات السلبية فى هذه التراجيديا إذ أشعل الفتنة بين أفراسياب وسياوش محرّضا إياه على قتل سياوش.كان جرسيوز خائفا من مكانة محسوده ولم ير نفسه فى مستواه.

ومن الشخصيات الثانوية فى هذه التراجيديا نذكر: رستم معلم سياوش ومؤدبه، وفرنكيس زوجة سياوش، وبيران وزير أفراسياب الذى شجّع أفراسياب على تزويج ابنته بسياوش وفى آخر المطاف لام أفراسياب على قتل سياوش مانعا إياه عن قتل ابنته فرنكيس متوليا أمر رعايتها أخيرا.ويعتبر كيخسرو نجل سياوش الذى كان فى بطن أمه إذ تنبأ سياوش قبل مقتله أنه سيكون بطلا شهيرا ووصى أن يحافَظَ عليه وأن ينقل بعد ولادته مع فرنكيس إلى إيران.

وبين هذه الشخصيات نرى بيلسم باعتباره أخا لبيران الوزير وكان حاضرا عند مقتل أفراسياب وحاول أن يصرف أفراسياب عن قتل سياوش إلا أنه لم ينجح، ولكن الدور الذى لعبه هو أنه نقل وصايا سياوش إلى أخيه بيران.أما كروى زره ودمور فكانا بطلين من رجال جرسيوز وهزمهما سياوش ذات مرة وعندما أنزل أفراسياب جيشه على سياوش أخذا يشجعانه على قتل سياوش، وكروى زره هو الذى أخذ خنجرا وقطع رأس سياوش فى طست من ذهب.

و فى مستهلّ التراجيديا هناك جارية تورانية حسناء لم يذكر لها اسم وهى التى تقع موضع نزاع توس وكيو اللذين احتكما إلى كيكاوس الذى ينهى نزاعهما بضم الجارية إلى حريمه.أما كيو يظهر فى آخر التراجيديا أيضا إذ ينقل فرنكيس وكيخسرو إلى إيران

بوصية من سياوش.وأخيرا نذكر بهزاد بوصفها فرسا خاصا لسياوش جاء ذكرها عندما يعبر سياوش النار راكبا هذه الفرس.

العبر التاريخية في تراجيدية سياوش

إن غاية المسرحية كما أشار إليها بعض الكتّاب: «تبليغ نموذج قيّم من الاعتدال المعرفي واستمراره.» (ديجز، ۱۳۶۶ش: ۲۱۳) يقول ريجاردز: إن الشاعر لاينقل الحقيقة عن عالم الواقع، بل يقدم عادات تنتج عن اعتدال الجهاز العصبي ومن الواضح أن المأساة لاتقدم إلا هذا.ومن هذا المنطلق نجد لمفاهيم كالاعتدال أهمية فائقةفي الآداب، والمأساة بوصفها تجربة تجرّ المخاطب إلى أعماق تصاويرها، تصبح ذات أهمية إذ تخلق الاعتدال. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۰-۴۱)

أما المأساة التي عرفها أرسطو: بمحاكاة للسلوك والحياة والسعادة والشقاوة، (زرين كوب، ۱۳۵۷ش: ۱۲۳) فكيف تخلق هذا الاعتدال؟ ومن البديهي أن التراجيديات تقوم غالبا بإيجاد التقابلات بين الصفات البارزة للبطل واللابطل، والحسد من أبرز هذه الصفات. ولعل أول نموذج تقليدي للحسد في الأدب الديني هو ما حصل لهابيل وقابيل إذ يصور لنا أول حادث قتل مكتوب في التاريخ البشري، ولكن النموذج الأكثر بروزا هي قصة يوسف وإخوته.إن يعقوب الذي استوعب جذور الحسد في أولاده حاول إبعاد الولد الأصغر عن آفات هذا الويل ولكنه لم يُوَفَّقْ. فالذئب في هذه القصة رمز للحسد، وأولاد يعقوب قالوا لوالدهم إن الذئب أكل يوسف. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۱) و قد تنبّه مولانا إلى هذا الأمر وأشار إليه بقوله:

- كان يعقوب الحليم خائفا على يوسف من فعل هذا الذئب.
- لانرى ذئبا ظاهرا يعادي يوسف إنما هذا العداء اكتسى ثوب الحسد الصادر من الذئاب. (مولانا، ۱۳۸۲ش: ۲۳۶)

وفي الأدب الملحمي يمكننا اعتبار قصة سياوش في الشاهنامة للحكيم فردوسي، أقرب قصة إلى النص المذكور ونموذجا ناجحا للتراجيديا التي جمعت العناصر قاطبة.

يعتبر سياوش أميرا عاقلا شجاعا حسن المنظر يتألم من مكر سودابة وجهل كاووس المستبد ولهذه الأسباب يلجأ إلى مملكة أفراسياب، ولكنه يصبح هناک محسودا لجرسيوز وهو أخ لملک الأتراک:

دل و مغز گرسيوز آمد به جوش — دگر گونه تر شد به آيين و هوش
به دل گفت سالی دگر بگذرد — سياوش کسی را به کس نشمرد

- ضاق صدر جرسيوز وتغير مسلكه وعقله.
- قال في نفسه سيمرّ عام آخر وبعد ذلک لايعتنی سياوش بأحد. (فردوسی، ج۱، ۱۳۶۹ش: ۵۰۳)

وهذا المضمون طالما نجده في معظم النتاجات الملحمية وكثير من مسرحيات العالم الشهيرة إذ يصبح الحسد محركا لعجلات القصة.فأينما كانت الفضائل موجودة يظهر الحسد أيضا وهذا الأخير بمثابة عقدة نفسية ناتجة عن الشعور بالحقارة.يشعر هابيل بحقارة لدى هابيل كما لإخوة يعقوب نفس الشعور تجاه يوسف وجرسيوز أيضا يشعر بالحقارة عندما يتقدّم عليه سياوش:

تو حسودی کز فلان من کمترم — می نمايد کمتری در اخترم
خود حسد نقصان وعيبی ديگرست — بلكه از جمله کمی ها بدترست

- إنک حسود إذ تحسب نفسک أدنی مرتبة من فلان وتعتبرها أقل حظا من الآخرين.
- أما الحسد فهو عيب آخر أكثر سوءا من سائر النقائص. (مولانا، ۱۳۸۲ش: ۲۱۳)

لكننا ندرک تماما أن التراجيديا لاتُخلَقُ بدونه، وهذا العيب بدوره يعطی صاحبه فرصة يتمكن فيها من إعداد دسائسه التی تحظی بدعم من التقدير وفقا لطبيعة التراجيديا وبالمقابل يساعد البطل الأصلی المتمتع بفضائل مثيرة للحسد، على تحقيق الكارثة دون استيعاب وفی هالة من سذاجة مردية.إن إلقاء نظرة على النتاجات التراجيدية تدلنا على تصوير مثلث الأبعاد لهندسة التراجيديا وهو مثلث بسيط نری فی كل زاوية منه العناصر التالية:

۱. عنصر القدرة: وهذا العنصر يتواجد لدى الحكام، وشورى السلطة، والكنيسة في القرون الوسطى، فالحكام عادة يمتلكون عقولا ضعيفة ومشاعر متغيرة تصلح للوساوس.

۲. العنصر المخادع: وهو مراوغ يؤدي حسده إلى الدسائس والحيل وأخيرا الجنايات.

۳. عنصر الضحية: وهو يتمثل في البطل الأصلي للقصة الذي يمتلك روحا كبيرة منطوية على الفضائل مثيرة للحسد. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۲)

تتحد هذه العناصر بطريقة واحدة عادة وهو أن حسد العنصر المراوغ يسوقه ليضمر حقد البطل (الضحية) ويتمسك بقدرة الحاكم كسلاح للوصول إلى غاياته حيث يحرّض عنصر القدرة على قتل الضحية.هذا المثال ينطبق وكثيرا من مضامين الآداب الدرامية منها التراجيديات التالية: ۱. مسرحية أتللو لويليام شكسبير: يسعى (أياجو) الحقود والحسود لإبادة منافسه (كاسيو) بعد أن أثار غيرة (أتللو) وأخيرا يحرض أتللو على قتل زوجته الحبيبة (دسدمونا). (شكسبير، ۱۳۵۷ش) ۲. مأساة أجمنت لغوتة: يصبح كنت أجمنت الساذج الحر، ضحية لدسائس (دوک آلبا) ومحكمة السلطة تحكم عليه بالشنق. (غوته، ۱۳۴۶ش) ۳. تراجيدية دون كارلوس لفردريک شيلر: يقوم فيليب الثاني (الحاكم)، بقتل دون كارلوس (ولي العهد) جراء وساوس أثارتها حسادة كل من (كنت آلبا) و(البابادو مينغو). (شيلر، ۲۵۳۷) ۴. تراجيدية سياوش في الشاهنامة للحكيم الفردوسي: إن الحقد والحسد لدى جرسيوز يثيران قدرة أفراسياب ما يؤدي إلى قتل سياوش.

هذه النماذج التي تم تصميمها وفقا لحقائق التاريخ تدلّ على مصير مماثل في تاريخ العلاقات الإنسانية خاصة في أنظمة الحكم الاستبدادي.تلک الأنظمة التي يتخذ فيها شخص واحد القرار النهائي.قدم مؤلفو كليلة ودمنة هذا المثال في أجزاء من الكتاب بدراية كاملة: فالأسد (عنصر القدرة) يشق جسد شنزبة المظلومة (الضحية) جراء إغواءات دمنة الحسود (العنصر المراوغ).ألا يمكننا اعتبار شنق حسنک وزير جراء دسائس بوسهل الزوزني وحكم مسعود الغزنوي، تكرارا للتاريخ؟ وماذا نسمي قتل قائم

مقام فراهانی وأميركبير بعد مكائد كلّ من ميرزا آغاسی وميرزا آقا خان نوری؟ (بازرگان، ١٣٨٦ش: ٤٤)

تُواصِلُ جميعُ عناصر التراجيديا فی النتاجات الأدبية – بوصفها مرآة لحقائق التاريخ – حركتَها الجبرية نحو مصير يحتّم الموت على البطل؛ والقصة بوصفها مرآة للتقدير تنتهی إلی الموت. يتمتع الموت ببالغ الأهمية إذ لايمكن تصوير عمق المأساة ولايعی الإنسان مدی قبح الرذائل ولايستثار عليها دون وجود هذه الحقيقة، أی الكارثة المأساوية التی تنزل على البطل.فالتراجيديا يكتمل بموت البطل ويصل إلی شكله النهائی.إن إلقاء نظرة متأنية إلی هذا المثلث يكشف اللثام عن حقائق أخری:

١. لكل زاوية من هذا المثلث نقطة ضعف يمكن تسميتها نقاط الضعف الثلاث:

أ. يعتری القلق كلا من عنصر القدرة والعنصر المحايل.فالعنصر المحايل يخاف فقدان مقبوليته.لايسكت عن وجوده الغضب ويحاول جاهدا أن يثير غضب عصنر القدرة أيضا.

يخبرنا علم النفس أن الحسد والغضب ينتجان عن الخوف.يخاف الحسود أن يبقی مجهول الهوية لايعرفه أحد ويظل فی أدنی المستويات ولذلک لايمكنه الخضوع لشخصية تمتلک فضائل أكثر إذ يخشی من أن يختفی فی ظلالها.ألا يمكن اعتبار هذا الخوف ناتجا عن الحرص أو الكبر؟ أيّا كان، فإنه خوف مقيت يدفعه بأی خداع، وللأسف بدل أن يحل هذا الخوف حلّا ذكيا، يلجأ إلی السعی فی هلاک المنافس وشطب أصل المشكلة.

عنصر القدرة أيضا يعيش فی أجواء خوف جادة.خوفه ينشأ عن ظنه بفقدانه مساحة القدرة، والعنصر المراوغ أيضا يعزف على هذا الوتر واعيا.ومن منطلق علم النفس يصح إذا قلنا إن الحاكم الذی يعيش حياة الخوف من ناحية، يعيش فی قلق مستمر من ناحية أخری أيضا.هذا الأمر يبرز فی تراجيدية سياوش بروزا واضحا.كلمة أفراسياب تعنی المخوّف الذی ألقی الخوف فی قلوب الآخرين. (بورداود، ج١، ١٣٤٧ش: ٢١١) ولكن فی الوقت نفسه كان هو أيضا خائفا بشدة، وهذا الخوف يتجلی فی حُلم يكشف عن أعماق

ضمیره:

خروشی بر آمد از افراسیاب　　　بلرزیداز آن‌جای آرام‌وخواب

نهادند شمع و بر آمد به تخت　　　همی بود لرزان بسان درخت

- اعتری أفراسیاب انتفاض أقض مضجعه وحرّم علیه النوم.
- فأشعلوا له الشموع (کی یستنیر بضوئها ویتغلب علی فزعه ولکن دون جدوی)

فاستلقی علی سریره مهتزا کالشجرة. (فردوسی، ج۲، ۱۳۶۹ش: أبیات ۷۴۶ إلی ۷۸۰)

رأی فی المنام صحراء ملؤها الحیات، وأرضا یابسة مغبرة وسماء تملؤه العقبان.إن ریحا تؤدی إلی إسقاط عَلَمِه وشابا یشق کاووس أمام الأنظار.

جاء هذا النموذج فی الشاهنامة بشأن الضحاک أیضا. یحلم الضحاک أن فریدون کبّله ویجرّه خلفه.

بپیچیـــد ضحـــاک بیدادگـــر　　　بلرزیـــد و ناگـــه بر آورد ســـر

یکی بانگ بر زد بخواب اندرون　　　که لرزان شد آن خانه بیستون

- التوی ضحاک الظالم ورفع رأسه فجأة وهو ینتفض.
- صاح فی النوم صیحة هزت البیت. (المصدر نفسه: أبیات ۴۳ إلی ۱۱۷)

وهذه لیست قصة جدیدة باعتبارها نفس الحلم الذی مرّ علی خاطر فرعون فی الثقافة الدینیة وأمر جرّاءه بقتل جمیع موالید بنی إسرائیل.

ب. یرافق الضلعَ الثالثَ (الضحیة=البطل) أیضا ضعف حقیقی، لأنه سریع الانقیاد ساذج غافل. یقابل فی مأساة سیاوش سذاجته وقدرته علی التنبؤ ومعرفته للأسرار وکأنه علی حدّ تعبیر مسکوب: «غریب مبهوت سقط من أعلی الملکوت علی أرض الملک.» (مسکوب، ۲۵۳۷: ۶۵) یری البعض أن التراجیدیا خاصة ما یتم خلقها فی حلبة الملحمة، تتطلب أن لایغرق البطل فی الطموحات الأخلاقیة کما تحتم علیه أن یکون علی درایة سیاسیة ولو جزئیا. (رحیمی، لاتا: ۲۱) یری بعض المتخصصین فی مجال الشاهنامة أن ضعف سیاوش یکمن فی عرضه فضائله علی عیون جرسیوز الضیقة وضمیره الحسود. (عبادیان، لاتا: ۱۷۹)

٢. يكون عنصرا القدرة والضحية قريبين من بعض في بداية القصة. يحب صاحب القدرة، الضحية لفضائلها.كاسيو ودون كارلوس وأجمنت وسياوش كلهم محبوبون مرغوبون.أتللو يحب كاسيو كما أن أفراسياب يحب سياوش في البدء معتبرا إياه ولده الذي تم إبعاده عن أرضه بل ينكحه ابنته بناء على اقتراح الشيوخ:

بدو داد جان و دل افراسياب همی با سياوش نيامدش خواب

- سخر سياوش قلب أفراسياب وضميره وبوجوده لم يغلب النوم عليه. (فردوسي، ١٣٦٩ش: البيت ١٣٨٤)

ولكن بمرور الأيام وبعد أن دسّ المراوغ السم في كأس مودتهما، تتوتر العلاقات ويرى الحاكم الضحية خطرا عليه وعلى ملكه وأريكته.

لايمكننا في مأساة رستم واسفنديار، أن نرسم أضلاع المثلث بوضوح لأن جستاشب تكفل بنفسه ضلعين للمثلث حيث جمع في نفسه عنصري المراوغ والقدرة معا؛ فمن ناحية يعرف أهلية الولد لإحراز الحكم منكرا إياها لحرصه، ومن ناحية أخرى، يخاف أن يفقد سلطانه بواسطته. ففي ثوب المراوغ يرسل الولد المنافس إلى مهمة لارجعة له منها إذ يعرف أن دخول سيستان لاسفنديار بمنزلة اجتياز بوابة الموت وهكذا يتغلب على المنافس. تتكرر هذه اللعبة في مأساة سهراب بيد أفراسياب إذ يتكفل بوحده دور المراوغ والقدرة معا.يساق سهراب أيضا إلى سفر، عواقبه هلاک المنافس (سهراب نفسه أو رستم أو كلاهما).

٣. يتم خلق التراجيديا في بيئة يمتزج فيها مفهوما الجبر والاختيار في جدال غير متساو. فبالرغم من أن بعض الباحثين رأوا اختلافا في مقدار غلبة التقدير في تراجيديات أثينا وتراجيديات الشاهنامة، (كيا، ١٣٦٩ش) إلا أن الجبر في كليهما يحتل المكانة الأولى.فأحيانا يشتد دور المصير الجبري بحيث يشعر القارئ أنه لايوجد عنصر إلا ويتبع ما خطه قلم التقدير ولعل هذا ما ساق (آنوي) ليقول في الأجزاء الأولى لمسرحية أنتيغون: «لايوجد شيء لايجد مصيره في التراجيديا لأن مصير الكل واضح...فهناک نوع من التآسي بين شخصيات التراجيديا.فالقاتل يتمتع بكل ما يتمتع المقتول به من العصمة

والطهارة. كل ذلك يرتبط بالدور الذي تقوم بتمثيله.» (كادن، ۱۳۸۰ش: ۴۵۵)

وهذا يعني انتصار المصير الذي يمشي على هواه، ويهلك الضحية بين مخالبه الشرسة.لكن المهم هو أن مرد ظهور العاقبة المرة في رأی المشاهد إلى الأخطاء الثلاثية الأبعاد للشخصيات حيث يمكن بالتغلب على أحدها تعطيل العجلة المنتهية إلى المأساة والمشاهد يرى في إطار تفكيره إمكانية تحقيق هذا الأخير. (بازرگان، ۱۳۸۶ش: ۴۴-۴۷)

النتيجة

رأينا ممّا تقدّم أن المسرحية بوصفها محركا يصطحب متلقيه إلى عمق قاعات التفكير، كيف تؤثر في تحرّر الإنسان من المشاعر السلبية وكيف تقدم له خدمات أخلاقية جليلة نيلها يتطلب عصورا من التجربة البشرية. فغاية الآداب الإنسانية لاتقتصر على ملء الفراغ بل تتجلى في السمو بالمتلقين، سواء كان في المجال الأخلاقي أو المعرفي، والأدب الذي يخلو من هذه السمات لايمكننا اعتباره أدبا ساميا.

نعم استطاع جرسيوز أن يتغلب على سياوش بعد دسائس كثيرة ولكنه لم ينجح في التغلب عليه لا طيلة حياته ولا بعد قَتْلِه لأنه كان يمتلک صفات إنسانية نبيلة خلّدته مدى الدهر وجعلت اسمه رمزا للبطل المحب للسلام.وجرسيوز أيضا خلّدته دسائسه وحِيَلُه، وكلّ من يقرأ هذه التراجيديا يحاول أن يبتعد عن هذه الأخلاق الرذيلة والصفات السلبية.

المصادر والمراجع

انوشه، حسن. ۱۳۸۱ش. *دانشنامه ادب فارسی. الطبعة الثانية*. طهران: وزارة فرهنگ وارشاد اسلامی.

بازرگان، محمدنوید. ۱۳۸۶ش. «*طرحی در هندسه تراژدی*». پژوهشنامه فرهنگ وادب. شماره پنجم. سال سوم. صص ۳۹-۵۰.

بورداود، ابراهیم. ۱۳۴۷ش. *یشتها*. ج۱. طهران: طهوری.

حلمي، أحمدكمال الدين. ۱۹۸۵م. *عالم الفكر*. «شاهنامة الفردوسي». الكويت. المجلد السادس عشر. مايو-يونيو ۱۹۸۵م.

ديجز، ديويد. ١٣٦٦ش. *شيوه هاى نقد ادبى*. ترجمة يوسفى، صدقيانى. طهران: نشر علمى.

رحيمى، مصطفى. لاتا. *سياوش بر آتش*. طهران: شركت سهامى انتشار.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٥٧ش. *ارسطو وفن شعر*. طهران: نشر اميركبير.

شفيعى كدكنى، محمد رضا. لاتا. *زمينه هاى اجتماعى شعر فارسى*. طهران: لانا.

شكسبير، وليام. ١٣٥٧ش. *اتللو*. ترجمة عبدالحسين نوشين. طهران: اميركبير.

شميسا، سيروس. ١٣٧٠ش. *انواع ادبى*. طهران: باغ آيينه.

شيلر، فردريك. ٢٥٣٧. *دون كارلوس*. ترجمة محمدعلى جمالزاده. طهران: بنگاه ترجمه ونشر كتاب.

عباديان، محمود. لاتا. *فردوسى وسنت نوآورى در حماسه سرايى*. طهران: نشر گهر.

غوته، يوهان. ١٣٤٦ش. *اجمنت*. ترجمة محمدباقر هوشيار. طهران: بنگاه ترجمه ونشر كتاب.

فردوسى، أبوالقاسم منصور بن حسن. ١٣٦٩ش. *شاهنامه*. تصحيح وتقديم امين رياحى. طهران: نشر سخن.

--------------------. ١٩٧٩م. *الشاهنامة ملحمة الفرس الكبرى*. ترجمة سمير مالطى. الطبعة الثانية. بيروت: دار العلم للملايين.

كادن، ج.اى. ١٣٨٠ش. *فرهنگ ادبيات ونقد*. ترجمة كاظم فيروزمند. طهران: نشر شادگان.

كيا، خجسته. ١٣٦٩ش. *شاهنامه فردوسى وتراژدى آتنى*. طهران: انتشارات علمى وفرهنگى.

مسكوب، شاهرخ. ٢٥٣٧. *مرگ سياوش*. طهران: انتشارات خوارزمى.

مولانا، جلال الدين الرومى. ١٣٨٢ش. *مثنوى*. تصحيح نيكلسون. طهران: هرمس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ۱۳۹۰ش/كانون الأول ۲۰۱۱م

حالة الشعر المرآتية في الحدث الشعري

عبدالحسين فرزاد*

الملخص

يحوّل كثير من الشعراء ـ دون وعي ـ الحدث الشعري إلى رواية شعرية أو تقرير شعري لأنهم لايميّزون الاختلاف بين التقرير والتعبير في الشعر، ويظلّ شعرهم قولا خطابيا، يعدلون به عن الشعر إلى الخطابة. ويقلّ عدد الشعراء الذين استوعبوا الحادثة الشعرية.

إذا وصف الشاعر الحياة، فهو لايقدر على نقل إحساسه، إلى المخاطب، لأنه يصعب على المخاطب أن يمشي في طيف عاطفته الشعرية. فالمخاطب لايدرك إلا بعض إدراكات الشاعر بصورة تقارير ناقصة، وهو يعرف أن الشاعر مصرّ على الدخول في روحه بواسطة أوصاف تتميز بالإغراق والغلو.

لاشك في أن الوصف والتقرير، يهدمان حالة الشعر المرآتية وهي حالة يعتبرها عين القضاة الهمذاني والناقد الفرنسي المعاصر رولان بارت من ميزات الفن وخاصة الشعر. أما التعبير في الشعر وفي كل فن، فهو تلك الحالة المرآتية التي تسمح للشعر مجالا للوصول إلى الغموض الفني، وفي هذه الحال يمكن إدراك الشعر لكل مخاطب، مثل ما نجده في غزليات حافظ الشيرازي وقصائد امرئ القيس وشعر بعض الشعراء الصوفية.

الكلمات الدليلية: التعبير، التقرير، الحدث الشعري، الإلقاء، الوصف.

*. عضو هيئة التدريس بمعهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية – أستاذ مشارك.
التنقيح والمراجعة اللغوية: سيدابراهيم آرمن
A_h_Farzad@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۸/۱۹هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۹/۲۳هـ. ش

المقدمة

لاشــک أن اللغة اليومية يمكنها فتح العقد فى العلاقات الإنســانية العميقة. إن اللغة اليومية، تتحول بعد اســتعمال قليل، إلى عادة نعبّر مــن خلالها عما يختلج فى ضمائرنا للمخاطب. وإذا وجدنا أنه يغمض عليه فهم كلامنا، نستمد من الوصف، لإقناعه.

والواقع أن الوصف ليس ترجمة لعواطف الإنســان باســتخدام الكلمات، بل هو بيان الحــدث بلغة الرواية، لأن الوصف، أمر لســانى، ولو أن الشــاعر أصــرّ على أن يحكى بإحساس عميق.

إن الفن تعبير عن الحياة، لا تقريرها. ونعنى من كلمة (التعبير)، تلک الحالة المرآتية التى تحدّث عنها العارف الإيرانى المشهور عين القضاة الهمذانى حين يقول:

«يا فتى! ينبغى أن تعتبرالشــعر مرآةً! وأنت تعلــم، أن صورة المرآة لا تنعكس فيها، ولكن كلّ ناظر إذا نظر فيها يجد صورته... ويمكن القول: لايتميز الشــعر فى ذاته بمعنى خاص؛ ولكنْ كلٌّ يرى فيه ما يتناسب وأحوالَ عصره.وإذا قلتَ: إن معنى الشعر ما قصده الشــاعر والقراء يأتون بمعانٍ من عند أنفســهم. فهذا كقول من يقــول: إن صورة المرآة، صــورة صانعها الذى أوجدها لأول مرة. وكلامک هذا غريــب... .» (عين القضاة الهمذانى، ۱۳۴۸ش: ۲۱۴)

إذا أراد الشــاعر بيان حادثة، فيجب عليه أن يقوم بإلقائها إلى المخاطب ولاتوصيفها وتقريرهــا، لأن النثر فى رأينا، يقبــل الوصف والتقرير، وإن رافقه الــوزن والقافية وكل خصائص الصورة.

إن الكلمــة وبقية الأدوات اللســانية فى الشــعر، تعمل كمفاتيــح الاتصال، لا بعنوان مكبــرات الصــوت. وما يدركه القارىء من الشــعر ليس الكلمات فحســب، بل يشــعر بإحســاس فى نفسه عندما يقع النص الشــعرى فى طيف الكلمات الشعرية، ببيان آخر، لايقدم الشــعر إحساســا إلى المخاطب، بل، يأخذ منه إحساسا خاصا. و نحن نجد هذه الحالــة أحيانا فى الســينما. فهناک مخرجون موهوبون كالمخرج الروســى الفقيد أندره تاركوفسكى والمخرج اليابانى الكبير أكيرا كوروسافا، وهم يخرجون أفلامهم مع ممثلين

ناشـئين ويأخـذون منهم بطولة عاليـة. ببيان آخر، إن المخرج هو الـذی يأخذ الحسّ التمثيلی من الممثل فالدور السينمائی ليس موهبة ذاتية فی الممثل.

وفی الحقيقة، إن القاریء يصنع الحادثة الشـعرية من جديد من تلقاء نفسـه ويخلق حادثة تاريخية خاصة.

التعبير والإلقاء

إن صورة العالم تختلف فی ثقافة كل واحد منا، ففی سـمعنا أيضا، لكل كلمة مكانة خاصة. فعلی سـبيل المثال من يعيش فی أرض جافة صحراوية، إذا سيق له كلام حول الزهور والرياحين، ففی نظره، حتی الأشواک الخضراء فی الصحراء تتجلی لديه كبستان، فإذن عنده، شـجرتان وحديقة صغيرة فيها عدد من الزهور، وهو متنعم فيها. فهل يمكننا أن نتصور أن من يعيش فی مازندران أو جيلان، علی شاطیء البحر، وفی ظلّ الغابات، يكون الحال كحاله والإحساس كإحساسه؟

يقول شاعرنا الكبير سعدی الشيرازی:

ای سير ترا نان جوين خوش ننمايد

معشوق من است آنكه به نزديک تو زشت است

- ياأيها الشبعان! أنت لاتستسيغ الرغيفة الشعيرية، ولكننی أعشق ما يكون موضع كرهک. (سعدی، ۱۳۶۰ش: ۷۴)

نقول فی تعريف التعبير اللغوی: «عبّر عما فی نفسـه: بيّن، وأعرب. وعبّر الرؤيا: فسّـرها.» ولانعنی بالتعبير عما يجری بيننا وبين سـائق الحافلة بشـأن بطاقات السفر والمقصد.

إن التعبير لأية رموز أو أسـرار شـعرية، يحدث رموزا جديدة ويكشـف عن أسرار أخری:

ومـن هذا المنطلق نری اوكتافيو باز ـ الشـاعر المكسـيكی المعاصر – أنه يلقی فی الشعر التالی أن الحبيب إذا فتح عينيه تفتح الأرض باب أسراره الليلية:

إذا فتحتِ عينيک

يفتح الليل دروبه الطحلبية

تفتح مملكة الماء الخفية دروبها

المياه التى تترشح من كبد الليل

وإن غمّضتها

يصب نهر سيله فيک صامتا وهادئا

ويجرى إلى الأمام ويعكرک:

فالليل يغسل شطآن روحک. (باز، ۱۳۵۳ش: ۵۲)

إن لعين المحبوب الرمزية، منظرين: منظر خارجى، وهو ينبوع المياه الجوفية، والآخر منظر باطنى يغســل ليل عينيها باطنه. ففى أية حالة من الحالتين، كانت عين المحبوب، السر الرئيس لكل شيء رمزى وكل شئ يجد فى عينها، حركة سيّالة.

لايصف الشاعر، فى النص عين المحبوبة، بل يكتم جمالها ورمزيتها تحت الكلمات. وببيــان آخر، يعبر الشــاعر عن عين الحبيب (التى لاطاقة لــه فى وصفها) ويترجم عنها بإحســاس رمزى خاص يحمل الحدث الشــعرى فيه. وإن كانت تلك العين بذاتها سرا، يمكن التعبير عن أسرار أخرى بواسطة ذاک السر.

يشــير حافظ الشــيرازى، فى البيت التالى، إلى أن الكلام نفســه رموز لإحراق قلب العاشــق، فــلا حاجة هناک إلى أى وصــف أو تقرير، أو بلغة أخــرى، الكلام هو ذلک الإحراق الذى كان ترجمة للحدث الشعرى:

بيان شوق چه حاجت كه سوز آتش دل

توان شناخت ز سوزى كه در سخن باشد

- لا حاجة إلى وصف الشــوق، لأننا نســتطيع، أن نعرف نار القلب من الإحراق الموجود فى الكلام.

إن التقرير والوصف، ليســا صادقَينِ فى نقل ما كان فى قلب الشــاعر إلى المخاطب، ومــن هنا قال نزار قبانى: إنى لا أحــب قصائدى التى كتبتها، بل أحب قصائدى التى لم أنشدها.

صوّر مسعود سعد سلمان، الشاعر الإیرانی المحبوس (۱۷سنة) أسارته فی قلعة نای فی قصیدة طویلة. یصف الشاعر حاله فی السجن وصفا دقیقا:

بازگشتم اسیر قلعه نای   سود کم کرد با قضا حذرم
از بلندی حصن و تندی کوه   منقطع گشت از زمین نظرم
از ضعیفی دست و تنگی جای   نیست ممکن که پیرهن بدرم
یا ز دیده ستاره می بارم   یا به دیده ستاره می شمرم
گشت لاله زخون دیده رخم   شد بنفشه ز زخم دست برم
بودم آهن کنون ازآن زنگم   بودم آتش کنون از آن شررم

- صرت أسیرا فی قلعة نای ولم یفدنی حذری من الأقدار.
- انقطع نظری من الأرض لعلوّ السجن وارتفاع الجبل.
- لاطاقة لی کی أشق قمیصی لضعفی وضیق زنزانتی.
- إما أهطل النجوم من عینیّ وإما أعدّ النجوم بهما.
- صار خدی کوردة حمراء من دماء عینیّ وصار صدری بنفسجا من لطمة یدی.
- کنت حدیدا فصرت الآن صدأ کنت نارا فصرت الآن منها جمرة صغیرة.

(مسعودسعد، ۱۳۶۳ش: ۲۶۳)

یقوم مسعود سعد سلمان، بتقریر حالته المخیفة أثناء هذه القصیدة، وتوصیفها بدقة کمراسل صحفی.

لقد ظهر لنا أننا نجد فی حبسیات مسعود سعد سلمان مکانا فارغا لشیء ما، وهو الضعف والفتور فی العامل المسری إلی المخاطب. لأن الشاعر یعتمد علی الکلام أکثر من اللازم ویظن أن ما یحسه یمکن نقله بالوصف والتقریر إلی المخاطب کاملا. وهذا شأن الشاعر المذکور ومعظم الشعراء الماضین.

وللشاعر الإیرانی خاقانی الشروانی، حبسیة أیضا أورد فیها الشاعر عنصر الوصف

بشكل أقوى من مسعود سعد سلمان حينما يقول:

صبـــحدم چـون كلّه بندد آه دود آســـای مـن

چون شفق درخون نشیند چشم شب پیمای من

مـار دیـدی در گیا پیچان، کـــنون در غار غم

مـار بـــین پیچیده در ســـاق گـــیا آسای من

روی خاک آلود من چون کاه و بـردیوار حبس

از رخم کهگل کـــند اشک زمـــین انـــدای من

- عندما تتصاعد آهاتي كالدخان صباحا تعوم عيني المدلجة في الدماء كالشـفق الأحمر.

- هل رأيت الحية تلتوي حول العشـب بإمكانك الآن أن تنظر إلى حية التوت حول ساقي العشبية في كهف الهم.

- إن دموعي التي تسـقط على الأرض تصنع الطين من وجهي الأغبر على جدار السجن. (خاقاني، ۱۳۵۷ش: ۳۲۷)

لاشـك أننا نجد عند خاقاني، تعبا أكثر من الذي لاقاه مسـعود سعد. ولكن الحقيقة أن مدة أسـارة خاقاني سـنة واحدة فقط. فيبدو لنا أن الوصف والرواية، لايستطيعان أن يسوقنا إلى عمق التعبير عن المأساة.

يسـتمد الشاعر، من صور الخيال في استعمال الوصف. فصور الخيال هي التمهيدات كالتشـبيه والاستعارة والمجاز وغيرها... لأن الشاعر في الماضي كان يظن أن الشعر، هو صور الخيال، وهو ظن غير صحيح لأن هذه الصور لن تصل إلى عمق بنية الشعر.

قال الناقد رينه ولك: «كانت الصورة كالبحر الشـعري جزءا من أجزاء بنية الشعر؛ وهي على حسـب مشروعنا قسم من الطبقات النحوية أو الأسلوبية؛ فلهذا يجب أن تتم دراستها كعنصر جزئي في تمامية الأثر الأدبي.» (ولك ووارن، ۱۳۷۳ش: ۲۴۰)

إن التعبير يفسح مجالا للمخاطب أن يشترك في عاطفة الشاعر باستقلالية تامة دون أية سلطة من قبل الكلام أو الشاعر.

نقرأ الآن قطعة لشاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم وهو يخاطب سجانه:

من كوّة زنزانتی الصغری

أبصر أشجارا تبسم لی

وسطوحا يملأ أهلی

ونوافذ تبكی وتصلّی

من أجلی

من كوّة زِنزانتی الصغری

أبصر زنزانتک الكبری (القاسم، ۱۹۸۴م: ۴۰)

يقول سميح القاسم للسجّان الإسرائيلیّ: أنا مسجون فی زنزانتی الصغيرة هذه فقط، وأنت سجين فی كل مكان من فلسطين ولدی جميع شعبها وكل عناصرها الطبيعيّة من الأمكنة حتی الأشجار والنوافذ... .

وببيان آخر يلقی القاسم إلينا هذا الإحساس الذی يراوده أن كل ذرة من أرض فلسطين تحارب العدوّ الإسرائيلیّ، لأن عمليّة الاحتلال حركة ضد الطبيعة... ويمكن أن تكون هناک إلقاءات أخری إلی كل من يقرأ القصيدة... .

وفی شعر سميح القاسم، تتجلی الأشجار والأمنكة والنوافذ كلها كمفاتيح ربطيّة فقط لا كعناصر إيضاحية وتقريرية، بل يُعبّر كل منها حسب اتساع ثقافی لأیّ مخاطب.

الحدث الشعری

الحدث الشعری طريقة تعبير الحدث التاريخی فی الشعر. و هو غير الحدث الروائی. إننا وجدنا فی أشعار خاقانی ومسعود سعد، الحدث الروائی أو القصصی. فالحدث الروائی يعتبر نوعا من التقرير والتوصيف اللّذَينِ لم نجد فيهما حالة الشعر المرآتية. والحالة المرآتية نظرية تحدث عنها عين القضاة الهمذانی ورولان بارت الفرنسی.

بدر شاكر السياب:

فی کل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهی ابتسام فی انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
فی عالم الغد الفتی واهب الحياة
ويهطل المطر (نادی بشای، ١٩٨٦م: ١٤)

أنشـد السـياب هذا الشـعر بصورة تخييلية إذ نجد فيه إيحاءات متعددة بينها اتحاد خاص وإذا أخذ الشـعر إحساسا خاصا من المخاطب (القارئ) فيرفع الحدث التاريخی هناك إلى الحدث الشـعری. وبعبارة أخرى: الشعر لايقدّم أی إحساس للمخاطب فربما يأخذ من كل مخاطب إحساسا خاصا.

ولننظر إلى هذه الأبيات للشاعرة السورية غادة السمان:

وحينما أكتب عنک
تشب النار فی ممحاتی
ويهطل المطر من طاولتی
وتنبت الأزهار الربيعية
على قش سلة مهملاتی
وتطير منها الفراشات الملونة، والعصافير
وحين أمزق ما كتبت
تصير بقايا أوراقی وفتافيتها
قطعا من المرايا الفضية
كقمر وقع وانكسر على طاولتی...
علمنی كيف أكتب عنک

أو كيف أنساک.. (السمان، ١٩٨٧م: ١٥٣)

يترتب هذا الشعر لغادة السمان على الحدث الشعرى، لأن التخييل (fiction) كعنصر رئيـــس يجىء إلينا ويفتش فينـــا لكى يأخذ عاطفة خاصة مـــن أعماقنا، حتى يعبر من خلالها، عن نفسها.

لاشـــک أن فى شـــعر غادة، نوعا من تجربة شعرية فردية تنحصر لغادة نفسها فقط. ومن هناک وجدنا نفســـنا أمام هذه القطعة الشعرية فى الحقل الهرمنوطيقى. فنقول بتأكّد إن الشعر لايقدّم للقارىء إحساسا، بل يأخذ منه إحساسا خاصا له.

المصادر والمراجع

بارت، رولان. ١٣٦٨ش. *النقد التفســيرى*. ترجمه إلى الفارســية محمدتقى غياثى. تهران: منشــورات بزرجمهر.

باز، اوكتاويو. ١٣٥٢ش. حجر *الشــمس (ديوان شعرى)*. ترجمه إلى الفارسية أحمد ميرعلائى. تهران: منشورات كتاب زمان.

خاقانى الشـــروانى، أفضل الدين بديل. ١٣٥٧ش. *ديوان الأشـــعار*. حققه ضياء الدين سجادى. تهران: منشورات زوار.

عين القضات الهمذانى. ١٣٤٨ش. *المكاتيب*. حققها على نقى منزوى وعفيف عسيران. تهران: منشورات بنياد فرهنگ ايران.

مسعود سعد سلمان. ١٣٦٣ش. *ديوان الأشعار*. حققه رشيدياسمى. تهران: منشورات اميركبير.

ولک، رينه؛ ووارن، آســتين. ١٣٧٣ش. *ترجمه ضياء موحد وپرويز مهاجر*. تهران: منشــورات علمى وفرهنگى.

السمان، غادة. ١٩٨٧م. *أشهد عكس الريح*. بيروت: منشورات غادة السمان.

بشاى، ناديا. ١٩٨٦م. *باقات من شعر بدر شاكر السياب*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

Victims of a Map .Translated by Abdullah al Udhari.London: Saqi book 1984;

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول٢٠١١م

الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش

حسن مجيدی*
فرشته جان نثاری**

الملخص

يعتبر محمود درويش من أشهر شعراء المقاومة لفلسطين، الذی عاش فی الغربة والتشريد، وحمل أعباء القضية الفلسطينية. شعره أقرب إلی صدق التجربة والإصالة فی تصوير صراع الإنسان الفلسطينی. فصوته يرتفع ويصور حبه ورفضه. ورغم حصار الشعب الفلسطينی، ومحاولات التصفية الجسدية، والنفسية، والحضارية، هذا الصوت الذی يتجلی فی قصائده تذوب بين سطورها كلمة فلسطين ومأساتها، كأنه يخرج من بركان لايهدأ إلا ليثور. ولكن لم يصرفه الحديث عن شعر النكبة من الاهتمام بالشعر العربی؛ إذ شعره غير منقطع عن حركة الشعر فی البلاد العربية، وغير متجزّئ منها، لأنه قدتربی علی أيدی الشعراء العرب القدامی والمعاصرين.

نعالج فی هذا المقال بعض مضامين قصائده عن المقاومة، وهو: التحدی، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلی المستقبل.

الكلمات الدليلية: محمود درويش، أدب المقاومة، مضامين الشعر، دراسة فنية.

---

*. عضو هيئة التدريس فی جامعة تربيت معلم بسبزوار – أستاذمساعد.
**. طالبة ماجستير فی جامعة تربيت معلم بسبزوار.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.حسن شوندی

Majidi.dr@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٧/١٣هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/١٥هـ. ش

المقدمة

إنّ اللغة مرآة حال الأمة، وسجلّ مفاخرها، والشاهد على مجدها فى المجالات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية، تعزّ بعزة أمتها، وتذلّ بذلتها. (أحمدعثمان، ٢٠١١م: ٩) أحد الشعراء الذين يعتبر شعره مرآة لظروف حياته ومجد شعبه، هو الشاعر الفلسطينى الحاذق، محمود درويش.

هو محمود سليم درويش ولد فى ١٣مارس عام ١٩٤١م فى قرية "البروة" فى الجليل، ونزح مع عائلته إلى لبنان فى نكبة عام١٩٤٨م، وعاد إلى فلسطين متخفياً ليجد قريته قددمرت. فاستقر فى قرية "الجديدة" شمالى غربى قريته البروة. وأتم تعليمه الابتدائى فى قرية دير الأسد بالجليل، وتلقى تعليمه الثانوى فى قرية كفر ياسيف. (روبرت كاميل، ١٩٩٦م: ٥٩٤)

انضم درويش إلى الحزب الشيوعى الإسرائيلى فى فلسطين، وعمل محررا ومترجما فى صحيفة الاتحاد، ومجلة الجديد التابعتين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترک فى تحرير جريدة الفجر.

اعتقل أكثر من مرة من قبل السلطات الإسرائيلية منذ عام ١٩٦١م بسبب نشاطاته وأقواله السياسية. وفى عام ١٩٧٢م توجه إلى موسكو، ومنها إلى القاهرة، وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وشغل منصب رئيس تحرير مجلة "شؤون فلسطينية"، ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وأسس مجلة الكرمل الثقافية فى بيروت عام ١٩٨١م ومازال رئيسا لتحريرها حتى الآن.

انتخب درويش كعضو فى اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٨٨م، ثم مستشارا للرئيس الراحل ياسر عرفات. وفى عام١٩٩٣م استقال من اللجنة التنفيذية احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو. عاد عام ١٩٩٤ إلى فلسطين ليقيم فى رام الله، بعد أن تنقل فى عدة أماكن كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.

بدأ كتابة الشعر فى المرحلة الابتدائية، وعرف كأحد أدباء المقاومة. ولدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب. وترجم شعره إلى

عدة لغات، وقدأثارت قصيدته ”عابرون في كلام عابر“ جدلا داخل الكنيست.

نشر درويش آخر قصائده بعنوان ”أنت منذ الآن غيرك“ سنة ٢٠٠٧م، وقدانتقد فيها التقاتل الفلسطيني. ومن دواوينه: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، أصدقائي لاتموتوا، عاشق من فلسطين، العصافير تموت في الجليل، مديح الظل العالي، حالة حصار، وغيرها.

كما حصل على عدة جوائز منها جائزة لوتس عام ١٩٦٩م، جائزة البحر المتوسط عام١٩٨٠م، دروع الثورة الفلسطينية عام١٩٨١م، لوحة أوروبا للشعر عام١٩٨١م، جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي عام١٩٨٢م، جائزة لينين في الاتحاد السوفياتي عام١٩٨٣م، جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام٢٠٠٤م، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام٢٠٠٤م.

شعره ومضامينه

بما أن درويش هو شاعر المقاومة فأكثر مضامين شعره يدور حول فلسطين والاحتلال، وعند التطرق لدواوينه نجد مضامين قصائده تتكون من التحدي، البؤس والحرمان، التشريد والإبعاد، القتل والاغتيال، السجن، الصمود ورفض المساومة، والأرض، والأمل إلى المستقبل، التي نحاول معالجتها في هذا المقال، وفيما يلي:

التحدي

يعتبر محمود درويش الشعر سلاحا في الصراع بينه وبين اليهود، إذ يقول: «نحن في الحاجة إلى درس الوطن الأوّل، أن نقاوم بما نملک من عناد وسخرية، بما نملک من جنون.» (درويش والقاسم، ١٩٩٠م: ٦)

يظهر هذا العناد في كثير من أبياته، يستهدف إلى اضطرام نيران المقاومة والدفاع، في قلوب الشعب الفلسطيني، وفي قالب الكلمات التحذيرية إلى حد نستطيع أن ندعي أن جوهر أدبه الرفض، وأن مثل هذه القصائد تمثل المقاومة في أوضح صورها، عندما

تكون فوهة البندقية مصوبة إلى صدر الشاعر الأعزل تمثل لكلماته الجرأة والرجولة الذهنية والعقائدية.

هو يقول: «إننا نخوض المعركة إن لم نتسلح تفاؤلا تاريخيا وبجواز تشد العضة فی معركة التحدی، فكيف نمضی؟ إننا نعيش فی المعركة لحظة تلو لحظة، وتكاد ألانمضی دقيقة من عمرنا إلّا ونحس أننا أمام التحديات الكبرى المستمرة. إننا عندما نكتب نتحدی، وعندما نكون موجودين على أرضنا نتحدى، وعندما نأكل من زادنا نتحدى، لأننا نقادم ترجمة الوطن كله إلى العربية لغة، وإلى الصهيونية أرضاً وتقاليد وزادا.» (درويش، ١٩٧١م: ٣٠٠)

ويوقن درويش بدور أشعاره و مسؤولية الكلمة فی صحو الشعب وتحريضهم إلى القيام، فيقول:

كل الرواية فی دمی مفاصلها
تفضّل الحقد كبريتا على شفتی
أطعمت للريح أبياتی وزخرفها
إن لم تكن كسيوف النار.....قافيتی!
آمنت بالحرف....إما ميتا عدما
أو ناصبا لعدوی حبل مشنقة
آمنت بالحرف....لا لا يصير إذا
كنت الرماد أنا.... أو كان طاغيتی!
فإن سقطت....وكفی رافع علمی
سيكتب الناس فوق القبر: لم يمت

(درويش، ١٩٨٤م: ٩)

يؤمن درويش ببقاء صوته خالدا حتی بعد الموت وإنه يحرق حياة الصهيونية كالنار. إنه يوصی رفاقه الشعراء بترک قصائدهم الماضية التی كانت تدور حول وصف النجم فوق غيمة والليالی والقمر والخمر و تودّد النساء، لأنّه قدتغير كل شئ بعد هجمة اليهود،

ومات ما فات، وهو يقول:

نحن فى دنيا جديدة
مات ما فات، فمنا يكتب قصيدة
فى زمان الريح والذّرة
يخلق الأنبياء!
قصائدنا، بلالون
بلاطعم.....بلاصوت!
إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بى‌ت!
وإن لم يفهم "البسطاء» معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحن.....للصمت

(درويش، ١٩٨٤م: ٥٥)

يرجو درويش أن تكون أشعاره كوسيلة للحرب، تسوق الشعب إلى القيام، وأن تكون إزميلا فى قبضة كادح، و قنبلة فى كف مكافح، محراثا بين يدى فلاح، و يفخر بكلماته، أن تكون غضبا ومجرا فى يد المناضلين، وحنظلا فى فم العدو، ويقول:

لست جنديا كما يطلب منى
فسلاحى كلمة

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٧٢)

إنه يأمل أن يحفظ الناس قصائده عن ظهر قلوبهم، ويشربون هذه الأناشيد حتى تؤثر فى قلوبهم. فإنه لاينظم أشعار الحب والغزل كالبلابل، بل تعلم من السلاسل أن يقاتل من أجل وطنه بأشعاره:

يداک خمائل
ولكننى لاأغنى
ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمنى أن أقاتل

أقاتل...... أقاتل

لأنى أحبك أكثر

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٤٤-٢٤٣)

وفى قصيدة أخرى يحذر العدو من غضبه قائلا:

أنا لاأكره الناس

ولاأسطو على أحد

ولكننى....إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبى

حذار...حذار...من جوعى

ومن غضبى!!

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ٧١٦)

ثم يخاطب الأعداء، ويحذرهم بأن الدماء التى يشربونها من جثث الشعب الفلسطينى، تخنقهم فى المستقبل القريب، كأنه يسمع صوتا من السماء يصرخ ويخاطب الأعداء الذين أغاروا، وهدموا بيوت الشعب الفلسطينى، وشيدوا بلاطهم على أشلاء الشعب وأنقاض بيوتهم:

يا ويل من تنفّست رئاته الهواء

من رئة مسروقة!

يا ويل من شرابه دماء!

ومن بنى...حديقة...ترابها أشلاء

يا ويلة من وردها المسموم!!

(درويش، ١٩٨٤م، ص ٤٣)

وفى قصيدة "أمل" ينظم قائلا:

مازال في صحونكم بقية من العسل
ردوا الذباب عن صحونكم
لتحفظوا العسل!!
مازال في كرومكم عناقيد من العنب
ردّوا بنات آوى
يا حارسي الكروم
لينضج العنب...
مازال في بيوتكم حصيرة...وباب
سروا طريق الريح عن صغاركم
ليرقد الأطفال
الريح...برد قارس...فلتغلقوا الأبواب...

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٥-١٤)

في هذه القصيدة يدعو درويش الناس إلى المقاومة والقيام لحفظ كل ما يمتلكون، من تعدي العدو، حتى آخر قطرة من دمائهم، ويحرض الشاعر الناس لرد العدو، ويحرض الناس أن يغلقوا أبواب بيوتهم، ويحفظوا أطفالهم أمام العدو. يدعو درويش الشعب إلى توحيد الصنوف والإتحاد أمام العدو في بعض قصائده، ويريد من الشعب أن يضغطوا الكف على الكف، ويمشوا إلى صفوف الأعداء، ويخبرهم بأن هذه العقدة لا تحلّ إلّا بيد الفلسطينيين أنفسهم:

من نفترق
أما منا البحار، والغابات
وراءنا، فكيف نفترق؟
يا صاحبي!
ياأسود العينين
خذني! كيف نفترق؟

وليس لي سواك!

(درويش، ١٩٨٤م: ٥٢)

اختار درويش سبيل القيام ضد العدو، ويؤكد على صحة هذا الطريق عندما يسأل السيد المسيح(ع) عن السبيل الذي يريد أن يختاره بعد أن يشكو الله من معاناة احتلال وطنه:

أل‌و...

أريد يسوع

نعم! من أنت؟

أنا أحكي من إسرائيل

وفي قدمي مسامير وإكليل

من الأشواك أحمله

فأي سبيل

أختار يا بن الله...أي سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو

أم أمشي؟

ولو أمشي وأحتضر

أقول لكم: أماما أيها البش‌ر!

(درويش، ١٩٨٤م: ١٦٥)

البؤس والحرمان

حرم الشعب الفلسطيني من الأمن وحرية البيان، ليس له حق الحياة، وهو محكوم بالتشرد والسجن والخوف والاغتيال، سلب منه وطنه وجميع حقوقه الطبيعية، وتفكك إلى وحدات كالحصى والرمل. ولكن رغم كبت الحرية الفكرية من جانب اليهود، نشأ في فلسطين جيل من الشعراء الذين ولدوا وترعرعوا في حضن المأساة، وشاهدوا الحقيقة

وعاشوها، فخرجت من قلوبهم النبرة الشعرية المملوءة بالبؤس والحرمان والحزن والأسى، ومحمود درويش من الذين ذاق مرارة المأساة ونمت أغصان نخلة أغانيهم في الحزن والفوضى.

تموج أشعار محمود درويش بالسطور التي تنقل المعاناة ونتائج المأساة الأليمة بكل أبعادها، فهذه المأساة حلقة من صراع الإنسان المسحوق، ليأخذ دوره الذي يستحق في الحياة وفي نشاطه البشري. إنه لايصمت، وشعره ليس معزولا عن الناس، لأنه يعتقد بأن الصمت المفروض من جانب العدو يساوي الموت، وهو كالسيف الذي يجرحه:

الشاعر العربي المحروم...
تعوّد أن يموت بسيف صمته
ألقى على عينيه كل السر

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٤٨)

وهاهو محمود درويش، محروم من كل النعم التي خلقها الله، وأودعها في تراب فلسطين. إنه محروم عن جميع حقوقه، حتى عن حق التكلم، واليهود لا يسمحون له وصف حرمان الشعب وبؤسه في قصائده. ولكن تتجلى حياة الوطن في أشعاره. فإنه يبلغ ندائه، ويريد أن يتكلم، ويبلغ رسالته إلى مسامع المجتمع العربي:

فدعونا نتكلم
ودعوا حنجرة الأموات فينا تتكلم

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٩٠)

إنه يعتقد بأن جثث أبناء فلسطين التي تتساقط كأوراق الشجرة على الأرض أرفع صوت لإبلاغ نداء التظلم والحرمان. فيصور درويش خصوبة أرض فلسطين ونضرتها، وسماءها الزرقاء والسكينة والهدوء المخيمين عليها بكلمات ممزجة بالأسف والحنين، الأسف الناجم عن اغتصاب هذه النعم، وهو حائر لا يعرف سبب هذا الاغتصاب:

غابة الزيتون كانت مرة خضراء
كانت....و السماء

غابة زرقاء...كانت يا حبيبى
ما الذى غيرها هذا المساء!
أوقفوا سيارة العمال فى منعطف الدرب
وكانوا هادئين
وأداورنا إلى الشرق... وكانوا هادئين
كان قلبى مرة عصفورة زرقاء... يا عش حبيبى
ومناديلک عندی، كلها بيضاء كانت يا حبيبى
ما الذى لطخها هذا المساء؟
أنا لاأفهم شيئا يا حبيبى

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٢١٥-٢١٤)

إنه يذكر أيام طفولته، تلك الأيام التى عاشها فى قرية "بروة" لعب بين ورودها وزيتونها، وتنفس فى جوها الرائع، لاينسى درويش ذاک اليوم الذى هدم اليهود بيته، وداسوا أزهاره بأقدامهم. فنضب الآبار والمياه، وأصبح درويش محروما من كل النعم منذ الطفولة:

عندما كنت صغيرا
وجميلا
كانت الوردة دارى
والينابيع بحارى
صارت الوردة جرحا
وينابيع ظمأ

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٨١)

ويصف درويش فى بضعة أسطر جميع الجرائم التى اقترفها اليهود ضد شعب فلسطين، من سلب حريته فى التعبير، والقيود والسلاسل التى وضعوها على يده، والتعذيب فى غرفة التوقيف والسب والشتم، وما واجهه من الافتراء والاتهام بسبب عروبته. فهو يصف

بلغة سهلة، واضحة حرمان شعبه من الطعام والملابس، ومن وطنه فلسطين التى شبهها بحبيبته الصغيرة، التى قبض عليها الأعداء:

وضعوا على فمه السلايل
ربطوا يديه بصخرة الموتى
وقالوا: أنت قاتل!
أخذوا طعامه، والملابس، والبيارق
ورموه فى زنزانة الموتى
وقالوا: أنت سارق!
طردوه من كل المرافى
أخذوا حبيبته الصغيرة
ثم قالوا: أنت لاجئ!

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٣)

كيف يستطيع درويش أن يفرح، حيث يتكسر جسم وطنه المكبول، ويعانى شعبه، ويحزن صوته من أجل حرمان الشعب والوطن، كيف لا؟ وهو يشاهد هذا الحزن فى كل شبر من فلسطين، حتى فى القمر، وفى صوت المياه المتقطرة من روافد البيت، وفى عيون حبيبته الساهمة، وفى يدى أبيه المثفنتين:

كان القمر
كعهده –منذ ولدنا– باردا
الحزن فى حبيبه مرقرق...
روافدا..روافدا
قرب سياج قرية
خرّ حزينا شاردا...
كان حبيبى
كعهده – منذ التقينا– ساهما

الغيم فى عيونه...

كان أبى

كعهده، محملا متاعبا

يطارد الرغيف أينما مضى...

لأجله يصارع الثعالبا

(درويش، ۱۹۸۴م: ۲۷-۲۶)

سلب من الفلسطينى كل شىء حتى بيته، وظل شريدا، لايأمن من الريح والأمطار، ويحاول درويش إيصال هذا الحرمان إلى مسمع المجتمع العربى والعالم كله، بينما يعلم لاجدوى من هذا التظلّم:

وأنا الأسفلت

تحت الريح و الأمطار

مطحون الجنان

لاتفتح الأبواب فى وجهى

ولاتمتد نحو يدى يدان

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۱۱۹)

إن درويش يتمسک بقوة، وهى فوق الطاقة البشرية، إذ يندهش من ظلمة الغربة والأبواب المغلقة أمامه، يتصل فى خياله بنبيه محمّد(ص)، ويتظلم عنده من كل المعاناة التى فرضها عليه اليهود، يشكو من سلب حريته، وغصب أرضه وبيته، ويتألم الغربة التى أثقلت كاهل شعبه فى المنفى، ثم يسأل تدبير الأمر، ويسمع من لسان النبى ذاک العامل الفريد الذى يمكن بمساندته تحمل كل المرارة، وهو الإيمان والأمل بالله تعالى:

ألو....

أريد محمد العرب

نعم! من أنت؟

سجين فى بلادى

بلا أرض، بلا علم، بلا بيت
رموا أهلى إلى المنفى
وجاؤوا يشترون النار فى صوتى لـ
أخرج من ظلام السجىن.....
ما أفعل؟
تحدّ السجن والسجان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظل!
(درويش، ۱۹۸۴م: ۱۵۷-۱۵۶)

التشريد والإبعاد

أبعد مئات آلاف من أبناء فلسطين عن أرضهم وجذورهم وحضارتهم بعد نكبة۱۹۴۸م، وعاشوا فى الغربة بكل المرارة، باحثين عن مأوى، لاجئين فى الخيام، أو مشردين على هامش مجتمعات غريبة.

بدأ أبناء فلسطين سفرا لاينتهى تحت رياح الضياع والغربة، حاملين عذابات الارتحال الدائم، السفر الذى جعل المشردين كأزهار ذابلة، وذاق درويش مرارة الغربة والبعد كمواطنيه الآخرين، إذ جرّب الاغتراب داخل الوطن والنفى خارجه.

وأثّر هذا الاغتراب والتنقل من عاصمة إلى أخرى، فى نفس درويش، وجَعَلا أشعاره حنينا مؤثرا فى النفوس، ذلك أن الأغانى تخرج من القلوب الجريحة التى حرقتها الغربة، ويصف فى قصائده حياته فى المنفى، ليس له رفيق غير شعره، وهو فى المنفى بعيد عن حنان وطنه وربيع عينيه، ولكنه لايكتفى بالتعبير عن نفسه فحسب، بل يصوّر العذاب الملحق بأبناء شعبه فى المنفى من الاغتراب والإحساس بضياع الهوية، ووحشة البيت الخالى من الضحك والسرور:

وحين أعود للبيت

وحيدا فارغا إلا من الوحدة

يداى بغير أمتعة، وقلبى دونما وردة

فقد وزعت ورداتى

على البؤساء منذ الصبح.....ورداتى

و صارعت الذئاب، وعدت للبيت

بلا رنات ضحكة حلوة البىت...

وحيدا أصنع القهوة

وحيدا أشرب القهوة

فأخسر من حياتى...من كفاحى

أخسر النشوة

رفاقى هاهنا

المصباح والأشعار، والوحدة

وبعض سجائر...وجرائد كالليل مسودة

وحين أعود للبيت

أحس بوحشة البيت

وأخسر من حياتى كل ورداتى

وسرّالنبع....نبع الضوء فى أعماق مأساتى

واختزن العذاب لأننى وحدى

(*المصدر نفسه*، ۱۹۸۴م: ۳۲-۳۱)

فى قصيدة «رسالة فى المنفى» يصور درويش معاناته اليومية فى المنفى. فما عنده شيء إلّا رغيفا يابسا، ودفتر أشعاره. إنه كطائر جريح فقد ريشه، وهو لايستطيع الطيران، ينظر أن ينبت الريش على جناحه لكى يلحق فى أجواء الوطن، يكتب رسالة إلى أهله ليخبرهم عن صحته، بينما يعلم بأن ليس أى بريد لحمل رسالته، ولهذا يبلغ نداءه بالعصافير الحرة. وفى رأيه أن الغريب يموت مرتين: الموت الأول، وهو غُرْبَتُه فى

المنفى، لأن الوطن كل حياة الإنسان، وعندما يسلب عنه، فلا قيمة له بلا وطن:

وقال صاحبى: هل عندكم رغيف؟
يا إخوتى؟ ما قيمة الإنسان
أن نام كل ليلة...جوعان؟
أنا بخير أنا بخير
عندى رغيف أسمر
وسلة صغيرة من الخضار
الليل –يا أماه– ذئب جائع سفاح
يطارد الغريب أينما مضى
ويفتح الآفاق للأشباح
غابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح
ماذا جنينا نحن يا أماه؟
حتى نموت مرتين
فمرة نموت فى الحياة
ومرة نموت عند الموت!....هل يذكر المساء
هاجرا مات بلا كفن؟
أماه يا أماه
لمن كتبت هذه الأوراق
أى بريد ذاهب سدت طريق البر والآفاق...وأنت يا أماه؟
ووالدى، وإخوتى والأهل و الرفاق....
لعلكم أحياء
لعلكم أموات
لعلكم مثلى بلا عنوان
ما قيمة الإنسان

بلا وطن، بلا علم، ودوننا عنوان
ما قيمة الإنسان؟
(درويش، ١٩٨٤م: ٣٩-٣٥)

تمتزج قصائد درويش التي تمحور عن غربة المنفى، بالحزن والحسرة، ولكن لايختم عليها اليأس، بل في كثير من قصائده يجد الأمل بالعودة إلى الوطن، لأن مرارة التشرد وقسوة السوط إذا انتصرتا على أجساد المتشردين فلن تنتصرا على جوهرهم، والكرامة هي المبرر الوحيد لاحتمال عذاب الإنسان، هو يذكر للمتشردين أرقام أسرى في روم وسبايا في بابل وإفريقيا، وتفتت البلاط بأيدى هؤلاء الأسرى:

ونعنى القدس:
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون إلى القدس قريباً
وقريبا تكبرون
و قريبا تحصدون القمح في ذاكرة الماضي
قريبا يصيح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون إلى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٩٨)

القتل والاغتيال

نشاهد بين سطور أوراق ديوان أدب المقاومة عند تصفحه شرح جرائم المعتدين وسفك دماء المظلومين، وفقدان الأمن النفسي، واستشهاد النساء والأطفال في الشوارع و البيوت. تعد المجزرة العامة في كفر قاسم عام١٩٥٦م من الحوادث التي كان لها صدى

عظيم بين الشعراء الفلسطينين، خاصة محمود درويش. له أناشيد كاملة عن كفر قاسم فى ديوانه الأخير «آخر الليل». فإنه يخلد ذكرى هذه المصيبة فى قلوب أبناء فلسطين إلى الأبد، ويتعلّم من هذه المذبحة، ومن ضربة الجلاد والحقد الذى يزرع فى قلبه عوسج أن لايساوم، بل يمشى ويقاوم. إنه يعتقد بأن الشعب الفلسطينى تعلم كيف يمارس حريته الوحيدة، حرية اختيار الموت فى سبيل الحياة و المناضلون -وحدهم- قادرون دائما على تغيير المفاهيم، هكذا يصبح مفهوم الموت، مفهوم الحياة:

أعيننى على الحقد الذى يزرع فى قلبى عوسج

إننى مندوب جرح لايساوم

علمتنى ضربة الجلاد أن أمشى على جرحى

وأمشى، ثم أمشى، وأقاوم

(كنعانى، ١٩٨٧م، ٩٥)

يغنى محمود بآلام وطنه، الوطن الذى أصبح كحبل غسيل المناديل، الدم المسفوك فى كل دقيقة، دم أسراب العصافير التى تسقط كالورق الزائد بآبار الزمن، هو يعرض تصويراً مؤلما من قتل أم بين يدى بنتها الصغيرة:

الطفلة احترقت أمها

أمامها...

احترقت كالمساء

وعلموها: يصير اسمها

فى السنة القادمة سيدة الشهداء

و سوف تأتى إليها

إذا وافق الأنبياء

(درويش، ١٩٨٤م، ٤٣٨)

السجن

عاش محمود درويش حقيقة السجن، إذ ذاقه منذ حداثته مرارا بسب أغانيه المفعمة بالتحدى والغضب و التى تدافع عن الشعب الفلسطينى وعبير البرتقال. ظن العدو الصهيونى أنه يستطيع أن يسكت حنجرة الشاعر باعتقاله فى السجن، بينما لايخرج صوت الشاعر من فمه، بل يخرج من قلبه، وكما يقول درويش، الشعر دم القلب ودموع العين، صوت الشاعر صوت الحرية وصوت الأرض، لا يمكن أن يحبس فى زجاجة. إذن ليس منع دفاتر الشعر ووضع التراب على فم الشاعر، وشَدِّ السلاسل على يده، مانعاً فى سبيل مقاومة درويش، لأنه إذا شدت يداه وملئ فمه بالتراب يغنى بلسان مليون عصفور على أغصان قلبه، و يكتب أبياته بالأظافر والمحاجرو الخناجر، والسجن لم يبعده عن الناس والأشياء والقضية، وهو يحكى قصة احتلال وطنه فى كل مكان، فى غرفة التوقيف وتحت السوط والقيد، يقول:

شدوا وثاقى

وامنعوا على الدفاتر والسجائر

وضعوا التراب على فمى

فالشعر دم القلب

ملح الخبز...

سأقولها

(درويش،١٩٨٤م: ١٢٣)

يقدر درويش تحمل ألم السجن، ولكن الوطن هو الذى يؤذيه، ويحن إليه خلف السور والباب، ويذوق مرارة فراغه. إنه يريد أن يعيش حرا تحت ضوء عينى وطنه، ويرجو الرجوع إلى مهد طفولته، ولهذا نجد فى حبسياته روح الأمل بالحريه والعود إلى حضن الأم، غير السجن وجهة نظره وزاد قيمة كل شيء عنده، وهو فى السجن ينظر إلى كل شيء بالنظر الجديد. فصار القمر أحلى وأكبر فى السجن، وصارت رائحة الأرض عطرا له، و طعم الطبيعة سكرا له، إنه يرى حريته على سقف السجن، وهى مصلوبة على

النار، يصرخ ويخبر الجلاد بعودته وتحرير المسجونين وموت أحزان السجن بعد أن يسترجع الزيتون خضرته ويمر البرق في وطنه:

كنت مصلوبا على النار!
أقول للغربال: لا تنهشى
فربما أرجع للدار
وربما تشتى السما
ربما...تطفىء هذا الخشب الضارى!
أنزل يوما عن صليبى
ترى...
كيف أعود صافيا....عارى!

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١١٣)

الصمود ورفض المساومة

تعلم شاعر المقاومة من جرح احتلال وطنه أن يقاوم و يمشى على جرحه، وأن يصبح حتى العدم، وتعلّم أن لايقبل السلام من جانب اليهود، لأنه لايستطيع أن يجمع بين اقتراح السلام من جانب والظلم والجور من جانب آخر. يعرف شاعر المقاومة بروحه السليمة خدعة العدو عند محاولتهم بفرض السلام عليه، ويعرف تاريخه وحضارته، ويفخر بهما، ولايخضع أمام العدو.

يقف محمود درويش كالشجر ويموت واقفا، لايندم على صموده حتى إذا أريق دمه. لأن خطواته في سبيل الصمود والمقاومة مثل الشمس للآخرين، ترشدهم ولاتقوى بدون دمه:

لأجمل صفة أمشى
فلاأحزن على قدمى
من الأشواك

أن خطاى مثل الشمس

لاتقوى بدون دمى!

(درويش، ١٩٨٤م: ١٤٧)

إنه يصمد فى طريقه، لايقف ولاينام، لأن النوم الذى يريده العدو يعادل الموت واغتصاب الوطن الكامل. فمن ينام وسط الطريق ويترک الصمود كأنه ينام خشبة النعش:

ولاأقف

ولاأهفو إلى نوم وأرتجف

لأن سربة من ناموا

بمنتصف الطرىق...

كخشبة النعش

(المصدر نفسه، ١٩٨٤م: ١٤٨)

كيف يساوم؟ وأنصاب القبور فى ”كفر قاسم“ تمتد نحوه، وتريد منه ”الصمود“ كأنه يسمع أصوات شهداء كفر قاسم، ووصيتهم التى تستغيث بأن يقاوم، لايريد شهداء كفر قاسم اليوم الندب والرثاء عند قبورهم، بل يصرخون:

لا تذلوا! قفوا وخلدونا بالصمود

ماذا حملت لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

غير المزيد من النشيد، من الحمائم...والجماجم..؟

هى لاتريد...ولا تعيد

رثاؤنا.....هى لا تساوم

فوصية الدم تستغيث بأن تقاوم

فى الليل دقوا كل باب

وتوسلوا ألا نهيل على الدم الغالى التراب

قالت عيونهم التى انطفأت لتشعلنا عتاب

لاتدفنونا بالنشيد، وخلدونا بالصمود

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٢٠)

يعتز درويش بهويته العربية وحضارته القديمة التى نبتت جذورها فى فلسطين. هو عربى ولايخجل، لأنه يعرف كيف يمسک قبضة المنجل، وكيف يقاوم الأعزل، وكيف يبنى المصنع العصرى والمنزل والمستشفى، ويأكل من يده، ولايَمُدُّها إلى صدقات العدو:

سجل! أنا عربى

وأعمل مع رفاق الكدح فى محجر

وأطفالى ثمانية

أسلّ لهم رغيف الخبز والأثواب والدفتر

من الصخر...ولاأتوسل الصدقات من بابک

ولاأصغر

أمام بلاط أعتابک

(درويش، ١٩٨٤م: ٧٤-٧٣)

الوطن

«الإنسان شديد الصلة بالمكان الذى ولد فيه، ونشأ على ترابه، وهو البيئة التى لها الأثر الكبير فى حياته وتكوينه الفكرى والنفسى. فالإنسان يرتبط بوطنه ارتباطا وثيقا، فتأثير الوطن فى الإنسان أمر محتوم.» (سارى الديک، ١٩٨٦م: ۶)

فإن هذه الصلة بين الناس والوطن أوثق فى نفوس الشعراء، إذ يعاملونه إنسانا ذا روح و هوية. فدائرة الحب بينهم و بين وطنهم وسيعة، خاصة عند شعراء المقاومة الفلسطينية الذين يعيشون فى وطن مكبول، يساوى الحب بالوطن بحب الحبيبة والأم فى قلوب بعض الشعراء كمحمود درويش.

فإذا تكلم معه، كأنه يتكلم معشوقته، أو كأنه ابن مناضل يكلّم أمه. ونشاهد مزجا عميقا بين صورة المرأة وصورة الوطن والعشق المتوهج إلى حد الفناء به. هو فى قصائده

المجنون عشقا فی تراب الوطن. فإن حبيبته هی الأرض، وهو يتغزل بها، لأنه يعتقد بأن القلب بلا حب هو قطعة لحم، تصلح أن تكون طعاما للكلاب.

هو شاعر الوطن. فيدافع عن وطنه، ولعل كل ما يكتبه فی نهاية الأمر يتخلص فی كشف نفسية الإنسان الذی يدافع عن وطنه بمختلف الأشكال والأزياء:

نسيمک عنبر
أرضک سكر
وقلبک أخضر!
وإنی طفل هواک
على حضنک الحلو
أنمو وأكبر

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٢٤٤)

يقول درويش: «أنا لاأكون إلا فی الأرض، وكل وجود خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائی.» لهذا نشاهد أشعار درويش عند قراءة ديوانه مليئة بوصف أرض الوطن وسمائه ومناخه، ونسائم لياليه البحرية وذرات التراب، وزيتونه ورائحة البرتقال والياسمين.

إن اهتمامه بالبرتقال والزيتون مستوحی من واقع الإنسان الذی غرس هاتين الشجرتين وسقاهما بالعرق والأمل، منتظرا ثمارها. فهذه العلاقة بين الزارع والشجرة تحمل مدلول استمرار الحياة والأمل والوطنية والتلقائية. (درويش، ١٩٧١م: ٢٧٣)

إن التشبيب بالأرض عند درويش شديد، إذ يضع الوطن فی حقيبته فی بعض قصائده عندما يضطر بترک الوطن، ويحمله إلی أی مكان يهرب ويطارد فیه. (بدوی، ١٩٨٥م: ٢٦٣-٢٦٢)

إنه يحب الوطن، حب القوافل واحة عشب وماء، وحب الفقير الرغيف، ويعطی عيونه وفؤاده له ويعشقه رغم أن حرير صدره فرش وثير للعدو:

سأحب شهدک...
رغم أن الشهد يسكب فی كوؤس الآخرين

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١١)

يغني درويش لوطنه حتى على المشانق، ويعزف حبه بالوطن في صدر يتأوّه بصوت يحصل من ذوبان قلبه تحت طاحونة الألم، إنه يحمل الوطن في دفاتر شعره، ويريد أن يذكر بلده بأناشيده، إنه خلف السور والباب في المنفى، ويستمر في الحياة بعشق وطنه فقط، ويرجو أن يكون تحت عيني وطنه، لأنه جذر لايعيش بغير أرضه، وتطير روحه دائما فوق أعشاب أرضه كفحلة. فإنه شبّه ألم البعد من الوطن بالنسر الذي يغمد منقاره في عينه:

أيها النسر الذي يرسف في الأغلال من دون سبب...

لم يزل منقارك الأحمر في عيني

سيفا من لهب...

(درويش، ١٩٨٤م: ٢٣٤)

حب الوطن يحتل ذاكرته ودماغه كالضوء، والوطن هو الصراخ الوحيد والصمت الوحيد عنده. فهو حزنه و فرحه، قيده وحريته، شمسه التي تنطفيء، وليله الذي يشتعل، وهو موته وحياته، والرئة الأخرى بصدره:

أموت اشتياقا

أموت احتراقا

شنقا أموت

وذبحا أموت

ولكنني لاأقول: مضى حبنا، وانقضى

حبنا لا يموت

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٧٨)

فإنما يبقيه حيا حب الوطن، كما يقول:

أيتها البلاد القاسية كالنحاس

قولي مرة واحدة: انتهى حبنا

لكى أصبح قادرا على الموت، والرحيل

(درويش، ١٩٨٤م: ٣٨١)

يصدق درويش وطنه، ويرى مدنا ضائعة، يرى راية فلسطين المهتزة على الأرض، يرى كربلاء، يرى وطنه فى حبال الشوك راعية بلاأغنام. وتؤذيه هذه الأربعة، ومع هذا لايزال يأمل بحرية وطنه من الاحتلال، ويحتمل المصائب، لكى يشاهد ميلاد صباح الوطن، ويؤمن بأن وطنه نخلة لن تنكسر فى العواصف.إذن شبّه الوطن هناك بالنخلة فى الاستقامة، وشبه الأعداء بالعواصف:

وأنت كنخلة فى البال

ما انكسرت لعاصفة

وما جذبت ضفائرها

وحوش البيد والغاب

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٨٣)

الأمل إلى المستقبل

يعتبر شاعر المقاومة والألم والبؤس والحرمان جسرا يستطيع أن يوصله إلى الحرية. إنه يحتمل المرارة بأجمعها أملا إلى مستقبل يزدهر فيه شجرة النصر التى يسقونها الأطفال بدماء أريقت فوق ثرى فلسطين، ويطمئن بأن يوم النصر آت عن قريب.

درويش من الذين يؤمنون بالغد. فهو أفضل من اليوم. فالشاعر يبشر على سبيل المثال بيوم ينهدم فيه غرفة التوقيف والسلاسل، وهذا المستقبل يتحقق بمجاهدة الأطفال المناضلين الذين يكبرون ويقلعون الصخر وأنياب الظلام:

من يرقص الليلة فى المهرجان

أطفالنا الآتون

من يظفر الأحزان

إكليل ورد فى جبين الزمان؟

أطفالنا الآتون
من يضع السكر فى الألوان
أطفالنا الآتون
ونحن، يا معبودتى
نأخذه فى غرفة المهرجان
نموت مسرورين
فى ضوء موسيقى
أطفالنا الآتون

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ٣٢٤-٣٢٣)

شبه درويش جثث الشهداء بحبوب سنبلة تحت الثرى التى تسقى دائماً بدماء الشهداء. إذن يعتقد بأن هذه الدماء سوف تثمر، وسوف تنمى الحبوب، وتملأ فلسطين بالسنابل:

شمسنا أقوى من الليل
وكل الشهداء
ينبتون اليوم تفاحا وأعلاما وماء
ويجيئون... يجيئون

(*درويش*، ١٩٨٤م: ٢٧٣)

ينظر درويش يوم ميلاد أرضه فى ربيع النصر، اليوم الذى سوف تزدهر شجرة منبتة فى دماء الشهداء، ويحتمل الاحتلال بكل مصائبه لتحقيق هذا الأمل، ويضع من المشانق ومن صلبان الماضى والمستقبل سلالم للغد الموعود:

سنضع من مشانقنا
ومن صلبان حاضرنا وما فينا
سلالم للغد الموعود

(*المصدر نفسه*، ١٩٨٤م: ١٤١)

النتيجة

محمود درويش شاعر كافحَ عدو وطنه منذ نعومة أظفاره، واعتقل فى هذا السبيل عدة مرات، ولكن لم يفقد أمله فى سبيل تحرير بلده، بل ذاود عنها كما يدافع الغيور عن حبيبتها. وهو شاعر ما أشغله أى شيء عن ذكر بلده، له حب وانتماء خاص بمسقط رأسه معتقدا بأن الوطن سيحرَّرُ يوما.

حصيلة أشعاره اجتمعت فى عدة دواوين تطرق إثناءها إلى مشاكل مواطنيه؛ لم يستطع درويش اختيار الصمت أمام رؤية معاناة شعبه. فأنشد عن مشاكل الاحتلال كالبؤس والحرمان والقتل والتشريد وصعوباته. يتحدث عن السجن ويعتقد بأنه لايمنعه أى شيء عن الجهاد حتى السجن، يرى نفسه محروما عن مناعم بلده، وحينئذ يتذكر أيام طفولته وسكونها، فيتأوه ويستغيث.

ليس للشاعر أى سلاح إلا الشعر فيتحدى به العدو، ويدعو الناس إلى الوحدة والثورة.لايفقد الشاعر أمله فى المستقبل وينظر إلى يوم ميلاد أرضه فى ربيع النصر، يوما سوف تزدهر فيه شجرة نابتة من دماء الشهداء.

المصادر والمراجع

أحمد عثمان، حمزة. ٢٠١١م. *اللغة العربية؛ مكانتها وقضاياها اللغوية*. فصلية إضاءات نقدية. السنة الأولى. العدد الثانى. ٩-٣١.

بدوى، عبدى. ١٩٨٥م. *قضايا حول الشعر*. مصر: دارالمعارف.

درويش، محمود. ١٩٧١م. *شىء عن الوطن*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود. ١٩٨٤م. *ديوان محمود درويش*. الطبعة الحادية العشر. بيروت: دار العودة.

درويش، محمود، وسميح القاسم. ١٩٩٠م. *الرسائل*. بيروت: دار العودة.

سارى الديک، نادى. ١٩٨٦م. *محمود درويش(الرسالة)*. بيروت: دار العودة.

كاميل، روبرت. ١٩٩٦م. *أعلام الأدب العربى المعاصر*. سيرة و سير ذاتية. بيروت.

كنعانى، غسان. ١٩٨٧م. *الأدب الفلسطينى المقاوم تحت الاحتلال*. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

دراسة الرجز فی العصر الإسلامی

سید محمد رضی مصطفوی نیا*

الملخص

كان الرجز أحد الأركان الأصلية فی الحروب الماضية، الركن الذی كان يلقی لبواعث مختلفة مثل إيجاد الخوف فی قلب العدو وتعزيز قوی الروحية للجيش و... . رغم أن الرجز فی العصر الجاهلی والعصور التالية استخدم فی الموضوعات المختلفة، مثل الأراجيز التی حتی أنشدت فی وصف بعض الحيوانات كالضبع والفأر والحية، لكن علينا أن نعدّ مصدر الرجز الأصلی، معركة القتال. فنبحث فی الرجز بواسطة هذه المضامين الأصلية كمرآة لتبيين الثقافة والرسوم والعقائد، تبيينا تاما فی العصرين الجاهلی والإسلامی إذ إنّ لهذه الأراجيز لغتها الخاصة بها فی كل عصر؛ فنری فی العصرين الجاهلی والإسلامی ضعفا وشدة للمعانی المطروحة للرجز حيث نلاحظ فی العصر الإسلامی طرح المعانی الجديدة كالصمود، والصبر، والوفاء، ونصرة النبی(ص)، والأئمة(ع) و... بدل القتل، والسلب، والتفاخر علی القبائل الأخری، والهجو، والذم و... .

إنّ أدب المقاومة الذی يعدّ من مظاهر الشعر الحماسی نبع من صميم الثقافة الشيعية وذاتها كما تأثر هذا الأدب كثيرا بحماسة كربلاء. فانطلاقا من ذلك تتعرّض هذه المقالة كذلك لتحليل أراجيز أصحاب سيد الشهداء معتمدة علی طريقة التوصيف والتحليل.

الكلمات الدليلية: الرجز، أهل البيت (ع)، كربلاء، الحماسة، العصر الإسلامی.

---

*. عضو هيئة التدريس بجامعة قم – أستاذ مساعد.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدی ناصری
Mahdinaseri23@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٢٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٩هـ. ش

المقدمة

يعتبر الرجز المظهر التام لظهور العقائد والإحساسات والآمال، الذى يختاره الراجز لتعريف نفسه ودواعى مشاركته فى الحرب. يتم وضع هذا الفن المنيع فى الأدب العربى تحت المجهر فى هذا البحث العلمى حتى يتبين لنا سير تحول هذا الفن من العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى خاصة تطوره فى المعنى والقيم السائدة فى الأراجيز، التحول الذى غير أركان الأراجيز فى المعانى ببزوغ فجر الإسلام، وأعطى لها غنى وافرا.

وبالنظر إلى الموقع الرفيع للرجز والمكان الحساس لاستعماله تتعرّض هذه المقالة للزوايا الخفية لهذه الظاهرة الفنية حتى نحصل خلال هذه المقالة على الزوايا الخفية للرجز ونحصل على الظروف الحاكمة والسائدة على المجتمع آنذاک ونلتقط العبر عبر هذه الكلمات لأنفسنا.

ومن الأهداف المطلوبة فى هذه المقالة هو التعرف على الماهية الثقافية والبعد القيمى والفنى للأراجيز إذ إنّ الرجز عندنا هو إحدى القمم الرفيعة لظهور الثقافة والدين. ومن الأهداف التطبيقية لهذه المقالة هى: أن القارىء الكريم كذلک بواسطة قراءة هذه المقالة ومن خلال التعمق والتحليل فى معانيها يحصل على بصيرة جديرة بالذكر لمعرفة الجريانات الموجودة فى مجتمعه اليومى، ويستطيع أن يقوم بمقارنة الأفكار والعقائد الرائجة فى نفس المجتمع وبين العقائد والمعانى التى شبّت الحروب بسببها فى العصرين الجاهلى والإسلامى. فيقول صاحب كتاب (الشعر فى موقعة صفين) فى هذا الشأن أن: «الرجز مع النظر إلى هذا التغيير الأساسى والحياتى بدأ بالحركة إلى التأسلم. والرجز سجل فى هذه الفترة (العصر الإسلامى) تطورا موضوعيا وفنيا نحو الإسلامية، وأنه خطا الخطوة الأولى من صورته القديمة الجاهلية إلى صورة جديدة إسلامية، وهى خطوة لم تظهر بوضوح فى رجز الفتوح الأولى.» (عدنان محمد، ٢٠٠٥م : ٢٥)

الرجز

يعتبر الرجز إحدى البحور العروضية القديمة فى الشعر العربى الذى بنى على

(مستفعلن) وهذه التفعيلة تعاد عادة ست مرات أثناء بيت واحد:

دارٌ لسلمی إذ سُليمی جارةٌ	قَفْراً تُری آياتُها مِثلَ الزُبَر
دار لسل | ما إذ سلی | می جارتن	قفرن تری | آياتها | مثلز زبر
مستفعلن مستفعلن مستفعلن	مستفعلن مستفعلن مستفعلن

(قدری، ۱۴۲۱ ق/۲۰۰۰م: ۱۰۱)

قد شهد هذا البحر كباقی البحور الشعرية تغييرات عديدة حيث تأتی تفعيلة (مستفعلن) بعض الأحيان علی وزن (مفاعلن) أو (مفتعلن) أو (مفعولن) أو (فعلتن)، وكذلك نری بعض الأحيان أن عدد الأبيات يصل إلی أربعة. (المصدر نفسه: ۴۴)

سمی الرجز رجزا لمشابهة بين هذا البحر الشعری مع طريقة خاصة لنهوض الإبل من مكانه، لأن أصل الكلمة يدلّ علی الاضطراب والتحرک فی رجل البعير الخلفية، الذی يحدث حينما يريد البعير النهوض من مكانه. يقول ابن منظور فی (لسان العرب): «الرَّجَز: أن تَضطَرِبَ رِجْلُ البَعيرِ اَو فَخذاهُ إذا أرادَ القيامَ أو ثارَ ساعةً ثُم تَنبَسِطُ... . وإنَّما سُمِّیَ الرَّجَزُ رَجَزاً لِأنَّهُ تَتَوالی فِيهِ فِی أوَّلِهِ حَركَةٌ وسُكونٌ ثُمَّ حَركَةٌ وسُكونٌ إلی أن تَنتَهِیَ أجزاؤُهُ يُشبِهُ بِالرَّجَزِ فی رِجْلِ الناقَةِ ورِعْدَتِها وهو أن تَتَحَرَّکَ وتَسكُنَ ثُمَّ تَتَحَرَّکَ وتَسكُنَ.. .» (ابن‌منظور، لاتا: ۱۰۴/۶)

كان الرجز فی العصر الجاهلی مختصا إلی مواضيع معينة مثل التفاخر إلی الكرم والشجاعة وإلی الطائفة والقوم وقتل الأقوام بعضهم بعضا، والميل إلی الانتقام، وإلی توصيف ساحات القتال وذكر المراثی. وبعد الورود إلی العصر الإسلامی أضيفت مفاهيم أخری مثل ثناء الله، والإيمان إلی يوم القيامة والدفاع عن الإسلام والرسول الأكرم (ص). رغم أن هناک مشابهة بين الرجز الجاهلی والرجز الإسلامی فی الأسلوب لكن نری التحول والتغيير فی الموضوع والمفهوم.

ونحن نعرف أن الشجاعة أو الحماسة عنصر لايتقيد بالزمان ولايمكن تقييده إلی العصر الجاهلی أو الإسلامی، لكن الأمر المذموم والجاهلی هو العصبيبة المنشأة من التعلقات القومية والطائفية كما أن النبی الأعظم (ص) أشار إلی هذا المضمون فی قوله:

«لَيسَ مِنّا مَن دَعا اِلى عَصَبيهِ، ولَيسَ مِنّا مَن قاتَلَ عَلى عَصَبيَّهِ، ولَيسَ مِنّا مَن ماتَ عَلى عَصَبيهِ.» (سليمان بن الأشعث، لاتا: ۳۳۲/۴)

كذلک روى عنه (ص): «ومَن قاتَلَ تَحتَ رايهِ عَميَةِ يَغضِبُ لِلعَصَبيةِ أو يَدعوا إلى عَصَبيهِ أو يَنصُرُ عَصَبيهً فَقُتِلَ قَتلة جاهِلية.» (البيهقى، ۱۹۹۴م: ۱۵۶/۸)

ليس فى الإسلام سبب للتفاضل والتفاخر إلا بالتقى ولايوجد سيادة لقوم على قوم إلا وهو يتمتع من هذه الميزة الإلهية وهذا الأمر من أول ما علّمنا النبى(ص): «لا فَضلَ لِلعَرَبى عَلى العَجَمي وَلا لِلاَحمَرِ عَلَى الاَسوَدِ اِلّا بالتَّقوى.» (المجلسى، ۱۴۰۴ق: ۳۴۸/۲۲)

ومن أمثلة الأراجيز الإسلامية التى راجزه غير معلوم هو:

اَلحمـدُ لِلّهِ الّـذى ... لَم يَخلُـقِ الخَلقَ عَبَث
لَـم يَخلِنا يَوماً سُـدىً ... مِن بَعدِ عيسى وَاكتَرَث
اَرسَـلَ فينـا اَحمـداً ... خَيـرُ نَبِـي قَـد بَعَـث
صَلّـى عَلَيـهِ اللهُ مـا ... حَجَّ لَـهُ رَكْـبٌ وَحَث

يعنى كل الثناء لله الذى لم يخلق شيئا عبثا؛ ولم يتركنا سدى بعد نبيه عيسى(ع)؛ أرسل لنا رسول الله، الذى هو خير رسل الله على الأرض؛ صلوات الله عليه إلى يوم القيامة. (ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۲۳۶/۲)

إنّ تأثير الإسلام على معانى الرجز واضح فى المعارک التى وقعت فى صدر الإسلام، كما نرى أن التفاخر إلى الإسلام جاء بدل التفاخر إلى القوم والطائفة. و لم يكن الراجز بعد الإسلام يباهي بعشيرته وطائفته بل كان يباهي بإيمانه وإسلامه وكان يوعد المشركين إلى نار الجحيم. لكن نرى هناک تراجعا فى هذا التعالى بعد زمن النبى الأعظم (ص) وبعد تصدى الحكومة الأموية الحكم، نرى نفس المعانى السائدة على الأراجيز الجاهلية تأتي وتسود على سائر المضامين ونرى العصبية الطائفية التى ناهضها الإسلام وجعلها مقابل القيم الإسلامية مثل التقوى، كيف تموج فى أراجيز المعارک التالية مثل وقعة صفين.

هناک فی نفس الزمان أراجيز تنبع من أصل كريم فی وقعة كربلاء وتعلو هذه الأراجيز القيم الإسلامية فی أعلی درجاتها وباستطاعتنا أن نعدّ هذه الأراجيز مصداقا بارزا لأراجيز الصمود والمقاومة. فهذه الأراجيز خالية عن أی عصبية جاهلية، وكأنها كفيلة فقط عن طرح موضوعات مثل الدفاع عن الإسلام وعن أهل بيت رسول الله (ص).

نسعی فی هذا المقال أن ندرس أراجيز العصر الجاهلی والعصر الإسلامی، وسير تكامل هذا الأسلوب الشعری، وندرک مدی تأثير أراجيز عاشوراء علی أدب المقاومة بعد وقعة كربلاء. وللحصول علی هذا المطلوب نذكر بعض الأمثلة من الرجز الجاهلی ثم ندرس الأراجيز المنشدة فی معارک بدر، وأحد، وخندق وصفين التی فيها مشابهة مع أراجيز معركة كربلاء؛ وتضاهی وقعة عاشورا من جهة أنه فی هذه الحروب كان عدد المسلمين قليلا وعدد الكفار والمشركين كثيرا ووقعة كربلاء كان كذلک، وحرب صفين كذلک كان فيها تقابل بين بنی هاشم والأمويين وكذلک كانت وقعة كربلاء. فی النهاية للتبيين الأكثر نأتی بأراجيز الكوفيين حتی نوضح الفرق بين هذه الأراجيز وأراجيز أصحاب سيد الشهداء(ع) بصورة جيدة.

الف. أراجيز العصر الجاهلی

يعتقد بعض مؤرخی تاريخ الأدب العربی أن الرجز هو أول بحر شعری فی الأدب العربی الذی استخدمه شعراء الجاهلية وهو فی الواقع السجع المتكامل. يقول (بروكلمان) حول هذه القضية: «يَنبَغی أن يَكونَ أقدَمُ القَوالِبِ الفَنّيةِ العربيةِ هُو السَّجعُ، أی النَّثرُ المقفّی اَلمجَرَّدُ مِنَ الوَزنِ... وتَرَقّی السَّجعُ اِلی بَحرِ الرَّجَزِ المتَاَلَّفِ مِن تِكرارِ سَبَبَينِ ووَتَدِ لِيَسهُلَ عَلی السَّمعِ ويَبلُغَ أثَرُهُ فی النَّفسِ.» (بروكلمان، لاتا: ١/٥١)

وبما أن الرجز عند بعض العروضيين لايعدّ (شعرا)، لهذا السبب يقال للذی ينشد الأرجوزة (راجزا) لا (شاعرا). يقول صاحب لسان العرب: «وزَعَمَ الخَليلُ أنَّ الرَّجَزَ لَيسَ بِشِعْرٍ وإنما هُو أنْصافُ أبياتٍ وأثْلاثٌ. . . والرَّجَزُ : بَحرٌ مِن بُحورِ الشِّعْرِ مَعروف ونَوعٌ

مِن أَنواعِهِ يَكونُ كُلُ مِصْراعٍ مِنهُ مُفرَداً وتُسمّى قَصائِدُه أراجِيزَ واحِدَتُها أرْجُوزَةٌ وهِيَ كَهَيئَةِ السَّجْعِ إلّا أَنَّهُ في وَزنِ الشِّعْرِ ويُسَمَّى قائلُهُ راجِزاً كَما يُسَمَّى قائلُ بُحورِ الشِّعْرِ شاعِراً.» (ابن‌منظور، لاتا: ١٠٤/٦)

لم يكن هذا البحر الشعرى شائعا عند شعراء الجاهلية. يقول الجاحظ فى (البيان والتبيين): «مِنَ الشُّعَراءِ مَن يَحكُمُ القَرِيضَ وَلايُحسِنُ مِنَ الرَّجَزِ شَيئاً فَفى الجاهِليَةِ مِنهُم زَهير والنابِغَةِ والأَعشى وأما مَن يَجمَعُهُما فَامرُؤُالقَيس ولَهُ شَىءٌ مِنَ الرَّجَزِ وطَرفَةٌ ولَهُ كَمِثلِ ذلکَ ولَبيدٌ.» (الجاحظ، ١٩٦٨م: ٥٩٩/١)

ونرى المعانى فى هذا العصر نفس المعانى السائدة فى العصر الجاهلى فى سائر البحور الشعرية يعنى الفخر والحماسة والهجو. ومن أمثلة ذلک:

هذا رجز امرئ القيس عندما يسمع أن بنى أسد قتل أباه:

تَـــاللهِ لا يَذهَبُ شَــيخِي بَاطِلا   حَتّــى أبيـــرَ مالِــكاً وَكاهِلا
القاتِليـــنَ المَـلِــکَ الحُلاحِلا   خَيـــرَ مَعَــدٍّ حَسَـبـاً وَنائِلا
يـــا لَهفَ هِنــدٍ إذ خَطِئنَ كاهِلا   نَحـــنُ جَلَبنا القُـرَّحَ القَوافِلا
و...

(امرؤالقيس، لاتا: ١٣٤)

ويهجو لبيد بن ربيعه فى رجز ضمرة بن جابر الذى كان من أشراف بنو نشهل عندما كان أسيرا فى يد طائفة بنى كلاب، بألفاظ قبيحة ويقول:

يا ضَمرَ يا عَبــدَ بَنى كِلابِ   يا وَرلاً أُلقِــيَ فــى سَــرابِ
أَكانَ هَـــذا أَوَّلَ الثَـــوابِ   لا يَعلَقَنــكُــم ظُفُـرى وَنابى
إنّى إذا عاقَبـــتُ ذوعِقابِ   بِـصــارِمٍ مُـذَكَّــرِ الـذُبابِ

(لبيد بن ربيعة، ١٩٩٣م: ٥٨)

أي: يا ضمر الذى أنت عبد بنى كلاب، يا وَرلاً رميت فى المياه النتنة، هل هذا أول حسنک؟ أنت دنى إلى مرتبة لا تجدر أن أشير بيدى إليک وأتكلم حولک، أنا الآن بواسطة سيفى الصارم أجازيک كما أجازى الذباب.

وینشد فی رثاء أخیه:

اِنـعَ الكَريـمَ لِلكَريـم أربَـدا	انـعَ الرَئيـسَ وَاللَطيـفَ كَبِدا
يُحذى وَيُعطـى مالَـهُ لِيُحمَدا	أُدمـاً يُشَـبَّهنَ صُـواراً أُبَّـدا
السـابِلُ الفَضـلِ إِذا مـا عُدِّدا	وَيَمـلأُ الجَفنَـةَ مَـلأً مَـدَدا

(المصدر نفسه: ٦٣)

أی: قل حول أربد الكريم إلی الكرماء، وتكلم حول السيد أربد، الشخص الحنون، الذی يبذل أمواله للذكر الحسن، المصلح الذی دوما يشبه الكرماء، الذی بذله دائمی ولايعد، ويملأ عيون الآخرين.

والنابغة الذبيانی يمدح نفسه بهذه الصورة:

نَفسُ عِصامٍ سَـوَّدَت عِصاما	وَعَلَّمَتـهُ الكَـرَّ وَالإِقدامـا
وَصَيَّرَتـهُ مَلِـكاً هُمامـا	حَتّـى عَلا وَجـاوَزَ الأَقواما

(النابغة الذبيانی، ١٩٩١م: ١٥٨)

أی: هذا روح عصام الذی جعله أسود الوجه، وعلمه الهجوم فی الحرب وكيفية المناضلة، وجعل منه ملكا كبير الشأن، إلی مدی يعلو كل يوم ويسود علی سائر الأقوام.

وكما أشرنا آنفا غيرت مفاهيم الرجز بواسطة الإسلام تغييرا عظيما. تقول رجاء الجوهری فی هذا الشأن: «وهكَذا تَمَخَّضَ رَجَزُ الحَماسَة الجاهِليَة عَن رَجَزِ الجهادِ فی صَدرِ الاِسلامِ مَعَ اختِلافٍ فِی دَواعِی استِعمالِه، فَالأَوَّلُ كانَ يَقُومُ عَلی إثارَهِ النَعَراتِ الجاهِليَة وَالدَعوَة إلی الأخذِ بِالثَّأرِ وَالاِنتِقام، أَمَّا الثّانی فَقَد دَعاهُم إلَيهِ داعِی الإسلامِ وَحَبِّ نُصرَتَه وَالرَغبَة وَالاِستِشهادَ فِی سَبيلِ اللهِ ونُصرة هذا الدّينِ الحَقِّ.» (الجوهری، لاتا: ٤٢)

ب. أراجيز بدر وأحد وخندق

بعد فحص كثير فی الكتب التاريخية مثل: الكامل، والمغازی، وتاريخ اليعقوبی،

وتاريخ الطبرى، وتاريخ الإسلام، وكتاب البداية والنهاية، وجدنا أن هناك عددا قليلا من الأراجيز التى لايمكن قياسها بالحجم الكبير من أراجيز عاشورا. ونحن نذكر قدر الحاجة بعض هذه الأراجيز.

١. الأراجيز التى أنشدت فى غزوة بدر (البدر العظمى) فى السنة الثانية من الهجرة:

رجز عمير بن حداد فى أثناء الحرب:

رَكضــاً إلَــى اللهِ بغَيــرِ زادِ　　الا التُقــى وَعَمَــلِ المعــادِ
والصَّبرُ فِــى اللهِ عَلَى الجِهادِ　　وكُلُّ زادٍ عُرضَــه النَّفــادِ
غيــرَ التُّقى والبِرِّ والرَّشــادِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٧٧/٣)

والرجز الآخر لمجذر بن زياد بعد قتله أبا البخترى بعد أن نهى رسول الله (ص) المسلمين عن قتله:

امّــا جَهِلت اَو نَســيت نَسَــبِى　　فأثبِــتَ النِّســبَةُ اِنّــى مِن بَلى
اَلطّاعِنيــنَ بِرِمــاحِ اليَزَنِــى　　وَالطّاعِنينَ الكَبشِ حَتّى يَنحَنِى
بَشِّــرِ بيُتــمِ مَن اَبُــوهُ البُختَرى　　اَو بَشِّــرنَ بِمِثلِهــا مِنّــى بَنِــى
اَنا الّذى يُقَــالُ اَصلِى مِن بَلى　　اَطْعــنَ بِالصَّعــدَهِ حَتّــى تَنثَنِى
واَعبَطُ القَرنَ بِعُصبِ مَشــرَفى　　اَرزَمَ لِلمَــوتِ كَارزام المَرى

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٢٨٥/٣)

أى: إن لم تعلم أو نسيت نسبى، إن نسبى بنفسه سوف يقول لك: أنى من قوم بلى، ذلك القوم الذى يقتل أعداءه برماح يزنى، وذلك القوم الذى يسقط على الأرض الكبش الكبير، قولوا لابن البخترى أنه عن قريب يصبح يتيما، أو قولوا هذا الخبر لأولادى ولا أخاف، أنا الذى أقول أصلى من قوم بلى، وأقتل صعدة بضربات رمحى، وأكسر القرون بحد سيفى، أنى أصيح على الموت كإنسان حائر. وليس له مفر إلا أن يسلم نفسه إلى الموت.

ومن الواضح أنه لايرى أثر من المفاهيم الإسلامية فى هذا الرجز، إلا أن الراجز

كان شخصا مسلما.

عندما كانوا يأتون بأسرى بدر إلى المدينة رجز راجز باسم عدى بن أبو زغباء:

أقِـم لَهـا صُدُورَها يا بَسـبَس ليسَ بِـذِى الطَّلحِ لَهـا مُعَرَّس

وَلا بِصَحـراءَ عَمـرِؤ مُحبَـس إنَّ مَطايـا القَـومِ لا تُحَبّـس

فَحَمَلَهـا عَلَى الطَّريـقِ اَكيَس قَـد نَصَـرَ اللهُ وفـرَ الأخنَـس

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ٣٠٥/٣؛ الواقدى، ١٩٨٩م: ٤٥/١)

أى: أيها البرارى الواسعة، هيأ له قلبک، لأنه على أولياء طلح أن يعلموا أنه لايرى عروسا لنفسه، وما رأى إلى الآن أحد ملكا محبوسا فى الصحراء، اعلموا أنه لا يمكن حبس قيم قوم، لكن تضييعه نوع من الفطانة، إن الله سوف ينصرنا.

ولانرى فى هذا الرجز شيئا من الإسلامية إلا لفظة واحدة من المظاهر الإسلامية وهى لفظة «الله» الشريفة.

٢. الأراجيز المنشدة فى غزوة أحد فى شهر شوال فى السنة الثالثة للهجرة:

يعطى الرسول الأعظم (ص) سيفا إلى أبى دجانة الأنصارى، وبعد قتال شديد ينشد:

اَنـا الَّـذى عاهَدَنـى خَليلـى وَنَحـنُ بِالسَّـفحِ لَـدَى النَّخيلِ

اَن لا اَقـومَ الدَّهرَ فـى الكُيُولِ اَضـرِبُ بِسيـفِ اللهِ وَالرَّسُـولِ

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٦/٤؛ الطبرى، ١٩٦٧م: ٥٣٣/٢)

أى: أنا الذى عاهدنى الرب، ونحن معروفون بالكرم، إننى لست كباقى الناس البخلاء الذين يتفكرون فى الكيل والمكيال، وإننى أقاتل بسيف الله ونبيه.

عندما يقتل حمزة بن عبد المطلب أحد مقاتلى المشركين باسم عثمان بن أبى طلحة يرتجز ويقول:

إِنَّ عَلـى أهلِ اللِـواءِ حَقّاً أن يَخضَبُوا الصَّعدهَ أو تَندَّقاً

(ابن كثير، ١٩٨٦م: ١٧/٤؛ الواقدى، ١٩٨٩م: ٢٢٦/١)

أى: إن لنا حقا على أهل اللواء، إلى أن أقتل قبيلة صعدة وتندق.

وترتجز هند على صخرة بعد أن جعل المسلمون جبل أحد ملجئا لأنفسهم:

نَحـــنُ جَزَينــا كــم بِيَــومِ بَــدرِ وَالحَربُ بَعدَ الحَربِ ذاتَ سِــعرِ
مــا كان لِــى عَن عَتبَــهِ مِن صَبرِ وَلا أَخِــى وَعَمِّــه وَبَكــرِ
شَــفَيتُ نَفسِــى وَقَضَيــتُ نذرى شَــفَيتُ وَحشِــىّ غَليلَ صَدرِى
فَشُــكرُ وَحشــىٍ عَلــى عُمرِى حَتّــى تَــرُمَّ أَعظُمِى فِــى قَبرِى

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۳۷/۴)

أى: نحن أعطينا جزاءكم يوم بدر، والحرب بعد الحرب ذات قيمة، ولاأستطيع التحمل بعد عتبة، ولاأستطيع التحمل كذلک بعد أخى وعمى ولا بعد بكر، إنى جعلت نفسى هادئا حتى أؤدّى نذرى، وأننى أشفى غليل صدرى، والشكر لهذا الغليان إلى نهاية عمرى، عندما تنخر عظامى فى قبرى.

ثم أجابتها هند بن أثاث بن عباد بن مطلب هكذا:

خَزَيــتِ فِــى بَــدرٍ وَبَعــدَ بَدرِ يــا بِنــتَ وَقّــاعٍ عَظيــمَ الكُفرِ
صَبَّحَــكِ اللهُ غَــداةَ الفَجــرِ وَلا أَخِــى وَعَمِّــهِ وَبَكــرِ
شَــفَيتُ نَفسِــى وَقَضَيتُ نَذرِى مِــنَ الهاشِــميينَ الطِّــوالَ الزَّهرِ
بِــكُلِّ قَطّــاعَ حِســامٍ يَفــرِى حَمــزَةَ لَيثِــى وَعَلــىّ صَقــرِى
اِذ رامَ شَــيبٌ وأبُــوکَ غَــدرِى فَخَضَّبــا مِنــهُ ضَواحِــى النَّحرِ
وَنَــذرُکَ السُّــوءُ فَشَــرُّ نَــذرِ

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۳۸/۴)

أى: يا هند ذللت فى حرب بدر وبعدها، يا بنت كبير الكفار، والله يجعلک حيا عند الصباح، وأننى لاأفكر بأخى ولا عمى ولا بكر، أنى شفيت نفسى وأديت نذرى، حول العترة الهاشمية التى لها وجوه مشرقة، وأقسم بكل سيف قاطع للعروق، أن حمزة أسدى وعلى صقرى، عندما تكون عند فتى عربى الفتوة فى حين أبوک يخادعنى، إذن علينا أن نصبغ وبر الآبال بدمه، وهذا نذرک وشر النذور.

هذا الرجز كذلک يفتقد للمعانى الإسلامية وفقط تجيب على هجو المرتجزة. وكليا أن الأراجيز البدرية كذلک لايمكن توصيفها بوصف الإسلامية.

۳. الأراجيز المنشدة فی غزوة خندق فی السنة الخامسة للهجرة:

يری الرسول الأعظم (ص) المهاجرين والأنصار فی حال الجوع والتعب فی صباح بارد وهم مشغولون بحفر الخندق. ثم يدعوهم هكذا: «اللَّهُمَّ إِنَّ العَيشَ عَيشُ الآخِرَة، فاغفِرِ الأَنصارَ والمهاجِرَةَ.» ثم يجيبه المسلمون:

نَحنُ الَّذيــنَ بَايَعُوا مُحَمَّدا عَلَــی الجِهادِ مــا بَقِينا اَبَداً

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۵/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۵۳/۲؛ الذهبی، ۱۹۹۳م: ۲۹۸/۲)

وروی أيضا أن النبی (ص) كان يقرأ رجز عبدالله بن رواحه حين حفره الخندق:

وَاللهِ لَــولا اللهُ مــا اهتَدَينا وَلا تَصَدَّقنــا وَلا صَلَّينــا
فَأنزِلَــنَ سَــكينَهَ عَلَينــا وَثَبِّــتَ الاَقــدامَ اِن لاقَينا
اِنَّ الاُلــی قَــد بَغَــوا عَلَينا اِذا اَرادُوا فِتنَــة اَبينــا

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۶/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۴۹/۲؛ الذهبی، ۱۹۹۳م: ۲۹۸/۲)

أی: أقسم بالله لو لم يكن الله يهدينا، لم يكن يؤيدنا ويصلی علينا ولم يكن يرسل علينا الهدوء ولم يكن يثبت أقدامنا، لكانوا يبغون علينا عند بغيهم علی آبائنا.

وكذلک نقل أنه (ص) كان يقرأ هكذا:

بِســمِ اللهِ وَبِــه هَدَينــا وَلَوعَبَدنــا غَيرَهُ شَــقَينا
يا حَبَّذا رَبّاً وحَبَّ ديناً

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۹۷/۴)

خرج نوفل بن عبدالله المخزومی من جيش المشركين إلی القتال وطلب المبارز، عندئذ خرج زبير بن عوام من جيش المشركين لقتاله وقتله بضربة سيفه بحيث انكسر سيفه. ثم رجع قارئا:

إِنّی امــرُؤٌ أَحمی وأَحتَمی عَنِ النَّبِی المُصطَفی الأُمّی

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۱۰۷/۴)

بعد أن طلب عمرو بن عبدودّ المبارز فی دفعات قال: «أَلا رَجُلٌ يَبرُزُ؟ فَجَعَلَ يُؤَنِّبُهُم ويَقُولُ: أَينَ جَنَّتُكُمُ الَّتِی تَزعُمُونَ أَنَّهُ مَن قُتِلَ مِنكُم دَخَلَها أَفَلا تُبرِزُونَ إِلَیَّ رَجُلاً؟»

فهكذا يقول:

وَلَقَــد بُحِحــتُ مِــنَ النِّداءِ　　لِجَمعِهِــم هَــل مِــن مُبارِزِ
وَوَقَفــتُ إِذ جَبُنَ المشَــجَّعُ　　مَوقِــفُ القَــرنِ المناجِــزِ
وَلِــذاكَ اِنّــى لَــم أَزَل　　مُتَسَــرِّعاً قَبــلَ الهُزاهِــزِ
أَنَّ الشُّــجاعَةَ فِــى الفَتــى　　والجُودُ مِــن خَيــرِ الغَرائِزِ

(ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۱۰۶/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۷۰/۲)

أی: لکثرة صراخی تألمت حنجرتی، ولأنی طلبت المبارز مرات، وأنا قائم کالقرن عندما یشتد الحرب، عندما أری المحرضین إلی القتال خائفین، لهذا السبب أنا ما زلت مشتاقا إلی الحرب والقتال قبل أن یأتی وقت الهزیمة، والشجاعة فی الواقع من علامات الفتی، وکذلک الجود هو من أهم الغرائز.

ثم استجاز علی (ع) النبی (ص) بإصرار کثیر:

لا تَعجَلَــن فَقَــد أَتــاکَ　　مُجیبُ صَوتِکَ غَیرَ عاجِزِ
فِــی نِیَّــهِ وَبَصیــرَهِ　　وَالصِّدقُ مَنجــی کُلِّ فائِزِ
اِنّــی لَأَرجُــو أَن أُقیــمَ　　عَلیــکَ نائِحَــهُ الجَنائِــزِ
مِــن ضَربَــةٍ نَجــلاءِ　　یَبقی ذِکرُها عِنــدَ الهُزاهِزِ

(ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۱۰۶/۴)

تنقل عائشة أن سعد بن معاذ کان یرتجز هکذا:

لَبِّث قَلیلاً یَشهَدُ الهَیجا جَمَل　　لا بَأسَ بِالمَوتِ اِذا حانَ الاَجَل

(ابن کثیر، ۱۹۸۶م: ۱۰۸/۴؛ الواقدی، ۱۹۸۹م: ۴۶۹/۲؛ الذهبی، ۱۹۹۳م: ۲۹۱/۲)

ج. أراجیز صفین:

إن الأراجیز التی أنشدت فی وقعة صفین کثیرة جدا ونحن نکتفی بذکر جزء منها یتضمن مضامین متفاوتة رغم أن بعضها کذلک أنشدت فی جواب رجز آخر من العدو مثل ما ارتجز به عمرو بن عاص فی الیوم الأول من الحرب:

لا تَأمَنّا بَعدَها أَبا حَسَنِ إنّا نَمُرُّ الحَربَ إمرارَ الرَّسَنِ
لَتُصبِحُنَّ مِثلَها أمَّ لَبَنِ طاحِنَةٌ تَدُقُّكُم دَقَّ الحَفَنِ

وأجابه شاعر من العراق:

أَلا أُحذُروا في حَربِكُم أَبا الحَسَنِ لَيثاً أَبا شِبلَينِ مَحذُوراً فَطِنِ
يَدُقُّكُم دَقَّ المَهاريسَ الطَّحَنِ لَتَغبُنُنَّ يا جاهِلاً أَيَّ غَبنِ
حَتّى تَعُضُّ الكَفَّ أَو تَقرَعُ السِّنَّ ندامَةَ أَن فاتَكُم عَدلُ السُّنَنِ

(المنقری، ۱۳۸۲ش: ۲۴۲)

أی: أنا أحذركم فی أن لاتقاتلوا أب أسدين الذی هو فطن. الذی يطحنكم كما يطحن القمح فی المطحن. لولا تعلمون هذا فاعلموا أنكم غدرتم. بحيث سوف تعضون أيديكم لفقدكم السنن العادلة.

وقد نری بين هذه الأراجيز الهجو، كما نری أن مجزاة بن ثور - بعد أن تهجم قبيلة ربيعة علی عسكر الشاميين وينهزم العسكر- يرتجز:

أَضرِبُهُم وَلا أَری مُعاوِيَة الأَبرَجَ العينِ العظيمِ الحاوِيَة
هَوَت بِهِ فِی النّارِ أُمُّ هاوِيَة جاوَرَهُ فيها كِلابٌ عاوِيَة

(المصدر نفسه: ۳۰۵)

يعنی: أنا أقاتلهم لكنی لا أری بينهم معاوية القبيح، الذی سوف يسقط فی الجحيم، ويجاور الكلاب الوحشية.

والنقطة البارزة فی هذا الحرب أنه فی الأراجيز الموجودة من هذه الوقعة تسود العلاقات القبائلية علی باقی المعانی. علی سبيل المثال نلتفت إلی هذه الأرجوزة:

قَد ضارَبَت فی حَربِها هَوازِنٌ اُولاكَ قَومٌ لَهُم مَحاسِنٌ

(المصدر نفسه: ۳۱۲)

يعنی: هو قتله بضربته أحدا من قبيلة هوازن، القبيلة التی كانت مشهورة بالسيرة الحسنة.

قَد حافَظَت فِی حَربِها بَنُو أَسَد ما مِثلُها تَحتَ العِجاجِ مِن أَحَد
أَقرَبُ مِن يَمَن وَأَنأی مِن نَكَد كَأَنَّنا رُكنا ثَبيرَ أَو أُحُد

لَســنا بِأَوباش وَلا بيضَ البَلدِ لكنَّنــا المحَّــة مِــن وُلــدِ مَعَدِ
كنتَ تَرانا فِي العِجاجِ كَالأَسَدِ ياليتَ رُوحِي قَدنَأى عَنِ الجَسَدِ

(المصدر نفسه: ٣١١)

يعنى: أن بنى أسد دافعت فى الحرب عن نفسها، لكن لاتجد مثلهم تحت غبار الحرب، إنهم أقرب إلى اليمن وأبعد عن الشقاوة، كأننا قائمون مثل جبل ثبير وأحد، نحن لسنا كالأوباش نمن الناس – يعنى مثل أعدائنا–، بل نحن النخبة من أبناء معد، وكنت ترينا فى شدائد الحرب مثل الأسود ، يا ليت روحى يخرج من الجسم وأموت فى الحرب.

ومما يجدر الإشارة إليه هو أنّ العصبية القبلية قليلة فى الأراجيز الموجودة فى وقعة كربلاء، وأنّ الراجز لايغفل عن ذكر الله حينما يثير العصبية القومية:

قَد صابَرَتْ فِي حَربِها كَنانَه وَاللهُ يُجزيهــا بِهــا جَنانَــه

(المصدر نفسه: ٣١٠)

قَد سارَعَت فِي نَصرِها رَبيعَه فِي الحَقِّ وَالحَقُّ لَهُم شَريعَه

(المصدر نفسه: ٢٩٩)

يذكر الدكتور عدنان محمد أحمد فى مقالة بعنوان الشعر فى موقعة صفين: «ويُمكِنُ أن نُلاحِظَ فِي هذه الأَرجازِ أَنَّ قائليها، برغم اهتِمامِهم بِتَحريضِ المقاتِلينَ مِن خِلالِ إثارِهِ الحَميّةِ القَبليةِ لدَيهِم، لَم يَغفلُوا أَهَمّيَّةَ الاستِفادةِ مِنَ النَّزعَةِ الدّينيةِ، وكانَ طَبيعيّاً أَن تَختَلِطَ فِي الأَذهانِ الحَميّةِ الجاهِليةِ القَبليةِ وَالنَّزعَةِ الدّينيّةِ، وَقَد تَلاقَتا، أَو تَوافَتا، في بُؤرَةٍ تَجَمَّعَت فيها شَتّى المؤَثّرات مِمّا خالَجَ ضَمائرَ النّاسِ فِي هذا الجانِبِ أَو ذاكَ.»

(عدنان محمد، ٢٠٠٥م: ٣٢١)

والشيء الآخر الذى نراه فى هذه الأراجيز هو، الحماية عن على (ع) والدفاع عن الحق. خاصة فى أراجيز عمار ياسر:

كَلّا ورَبَّ البَيتِ لا أَبرحُ أَجي حَتّى أَموتَ أَو أَرى ما أَشتَهي
أَنا مَــع الحقِ أُحامى عَن علي صِهر النَّبيِ ذِي الأَماناتِ الوَفي

نَقتُــلُ أَعــداءَهُ ويَنصُرُنا العَلي ونَقطَعُ الهــامَّ بِحَدِّ المشــرفي
واللهُ يَنصُرُنــا عَلــى مَن يَبتَغي ظُلمــاً عَلَينا جاهِــداً ما يَأتَلي

(المصدر نفسه: ٣٤٣)

نَحــنُ ضَرَبناكُم علــى تَنزيلِهِ فَاليــومَ نَضرِبُكُم عَلــى تَأويلِهِ
ضَرباً يُزيــلُ الهامَّ عَــن مَقيلِهِ ويُذهِــلُ الخَليــلُ عَــن خَليلِهِ

(المصدر نفسه:٣٤١)

أو أراجيز جندب بن زهير:

هــذا عَلــيٌّ وَالهُــدى حَقّــاً مَعَه يــا رَبِّ فَاحفَظــهُ ولا تَضيعَــه
فَإِنَّــهُ يَخشــاکَ رَبّــي فَارفَعَــه نَحــنُ نَصَرنــاهُ عَلى مَــن نازَعَه
صِهرُ النَّبِــيّ المصطَفى قَد طاوَعَه أَولُ مَــن بايَعَــهُ وتابَعَــهُ

(المصدر نفسه: ٣٩٨)

لكن علينا أن لانغفل عن أنه هناک عدد مشهود من الأراجيز التي فيها الصبغة الجاهلية، مثلا عندما يهجم جيش عراق على جيش الشام يرتجز أحدهم قائلا:

ســائِل حَبيبَــةَ مَعبَدٍ عَــن بَعلِها وحَليلَــةَ اللَّخمِــي وابــنَ كِلاعِ
وَاســأَل عَــدُو اللهِ عَــن أَرماحِنا لَمّــا ثَــوَى مُتَجــدِّلاً بِالقــاعِ
وَاســأَل مُعاوِيَــةَ المُوَلّــي هارِباً والخَيلَ تَعــدُو وهِيَ جَدّ سُــراعِ
مــا ذا يُخَبِّــرُکَ المخَبِّــرُ صادِقاً عَنّــا وعَنهُــم عِنــدَ كُلِّ دِفــاعِ
إِن يُصَدِّقُــوکَ يُخَبِّــرُوکَ بِأَنَّنــا أَهــلُ النَّدى مُستَســمِعُوا لِلدّاعِي
نَدعُوا إِلَى التَّقــوى وَنَرعى أَهلَها بِرِعايَــةِ المَأمُــونِ لا المضيــاعِ
وَنَســنُّ لِلأَعــداءِ كُلَّ مُثَقَّــفٍ لَــدْنٍ وكُلَّ مُهَنَّــدٍ قَطّــاعِ

(ابن أعثم، ١٩٩١م: ١٢٣/٣؛ المنقري، ١٣٨٢ش: ٣٨٠)

أي: إسأل حبيبة المعبد عن بعلها، واسأل حول المرأة اللخمية التي هي من بنات كلاب، واسأل أعداء الله حول أرماحنا، عندما مهيئة للقتال، واسأل معاوية الخائف الذي هرب عن ساحة القتال، الذي يركض والجيش خلفه، ماذا قال ذلک المنبیء

الصادق حولنا وحولهم، لو يكن صادقا لقد قال لک أننا أهل القتال ونستمع للداعی إلی الحرب، نحن ندعو إلی التقوی ونراعی أهله، رعاية مطمئنة، وندخل أرماحنا فی أجساد أعدائنا.

د. دراسة مفهومية فی أراجيز عاشوراء

إنّ الأراجيز التی أنشدها أصحاب الإمام الحسين(ع) فی يوم عاشورا کانت تتضمن معان مختلفة، منها:

۱. الأراجيز حول التعرف علی الإمام الحسين (ع)

إنّ الإشارة إلی مقام سيد الشهداء ومکانته (ع) وذکر قرابته النسبية إلی النبی الأعظم (ص) کان أحد الموضوعات المهمة التی تناوله أصحاب الإمام (ع) فی أراجيزهم الحماسية. وتکمن أهمية هذه الأراجيز فی أنها تُعدّ تذکارا وتنبيها لإيقاظ جيش عمر بن سعد الذين کأنهم قد نسوا فی وجه من يقاتلون، وکأنهم لم يکونوا يعلمون أنهم يريدون قتل أی شخصية، النقطة التی يشير إليها سيد الشهداء (ع) بنفسه فی بيانه هذا:

«فَانسِبوُنِی فَانظُرُوا مَن أنا، ثُمَّ ارجِعُوا إِلی أنفُسِکُم وعاتِبُوها، فَانظُرُوا، هَل يَحِلُّ لَکُم قَتلِی وانتِهاکُ حُرمَتِی؟ أَلَستُ ابنَ بِنتِ نَبِيِّکُم (ص) وابنَ وَصِيِّه وابن عَمِّه، وأَوَّل المُؤمِنِينَ بِاللهِ والمصَدِّقَ لِرَسُولِه بِما جاءَ بِه مِن عِندِ رَبِّه! أو لَيسَ حَمزَةُ سَيِّدُ الشُّهَداءِ عَمَّ أَبِی! أولَيسَ جَعفَرٌ الشَّهيدُ الطَّيّارُ ذُوالجَناحَينِ عَمِّی! أو لَم يَبلُغکُم قَولٌ مُستَفيضٌ فيکُم إِنَّ رَسُولَ اللهِ (ص) قالَ لِی ولِأَخِی: هذانِ سَيّدا شَبابِ أَهلِ الجَنَّه!» (الطبری، ۱۹۶۷م: ۴۲۵/۵)

ومن أمتن هذه الأراجيز هو رجز حجاج بن مسروق، مؤذن الإمام الحسين(ع):

أَقــدَمُ حُسَــيناً هادِيــاً مَهدِياً الْيَــومَ نَلقــی جَــدَّکَ النَّبِيّــا
ثُــمَّ أَبــاکَ ذَا النَّــدی عَلِيّــاً ذاکَ الَّــذِی نَعرِفُــهُ وَصِيّــاً

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۵/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والمثال الآخر هو رجز سعيد بن عبد الله حنفی الذی يقول فی أرجوزته:

أَقدَم حُسَـین الیَومَ تَلقَی أَحمدا وَشَـیخَکَ الحبرَ عَلیّـاً ذَا النَّدا
وَحَسَـناً کَالبَدرِ وافِی الأسـعَدا وَعَمَّـکَ القَومِ الهُمامِ الأَرشَـدا
حَمـزَةَ لَیـثَ اللهِ یـدُعـی و ذا الجَنـاحَینِ تَبـوَّأُ مَـقعَدا

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۲۶/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۹/۵)

والأمر الذی هو جدیر بالذکر أننا نری أن الراجزین فی هذه الأرجوزات خرجوا من الموضوعات المتعارفة فی الرجز مثل شجاعة الراجز أو قبیلته أو هجو العدو و... و یذکرون فقط عظمة عترة النبی(ص) وأهل بیته (ع).

۲. الدفاع عن أهل البیت(ع)

من أحسن الأراجیز المنشدة فی هذا الموضوع نستطیع أن نذکر رجز (جون) مولی أبی ذر الغفاری:

کَیفَ یَری الکُفّارُ ضَربَ الأُسوُدِ بالسَّـیفِ ضَرباً عَن بَنی مُحَمَّدِ
أَذُبُّ عَنهُـم بِاللِّسـانِ والیَـدِ أَرجُـو بِـهِ الجَنَّةَ یَـومَ الموردِ

(المجلسی،۱۴۰۴ق: ۲۲/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۳/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۹۶/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۸/۵)

قد یری هذا الموضوع فی أراجیز الکثیر من أصحاب الإمام (ع) لکن هنا یشکّل المفهوم الأصلی للرجز. بعبارة أخری، کان قصد جمیع أنصار أبی عبدالله (ع) الدفاع عنه وهذا أمر لایشک فیه أحد. یعتبر رجز حرّ بن یزید ریاحی نموذجا لهذا المعنی:

إِنِّی أَنا الحُـرُّ وَمأوَی الضَّیفِ أَضرِبُ فِی أَعناقِکُم بِالسَّیفِ
عَن خَیرِ مَن حَلَّ بِأَرضِ الخَیفِ أَضرِبُکُـم وَلا أَری مِن حَیفِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۱۹/۴۴ و۱۴/۴۵؛ الشیخ الصدوق، ۱۴۰۴ق: ۱۵۹؛ الفتال، لاتا: ۱۸۶/۱؛ ابن شهرآشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۰/۴؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۵۹/۳؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۱/۵)

۳. مذمة الأعداء

إنّ الموضوع الآخر الذی ارتجز حوله أصحاب سید الشهداء (ع) هو مذمة الأعداء وانتسابهم إلی الکفر والفسق. کما یرتجز محمد بن عبدالله بن جعفر بن أبیطالب (ع) عندما یرید الذهاب إلی المعرکة:

نَشـــکُوا إلَـــی اللهِ مِـــن العُدوانِ　　　قِتالَ قَـــوم فِی الـــرَّدی عَمیانِ
قَد تَرَکُـــوا مَـــعالِمَ القُـــرآنِ　　　ومُحکَمَ التَـــرتیلِ والـــتِّبیانِ

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۶/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۱۱/۵)

کذلک نستطیع أن نشیر إلی رجز عمر بن علی بن أبیطالب(ع) فی هذا الموضوع الذی یرتجز بعد أن یستشهد أخوه أبوبکر بن علی(ع) علی ید زحر بن بدر نخعی:

أضرِبُکُـــم وَلا أری فیکُم زَحَر　　　ذاکَ الشَّـــقیَّ بِالنَّبِـــیِّ قَـــد کَفَر
یا زَحَر یا زَحَر تُدانُ مِن عُمَر　　　لَعَلَّـــکَ الیَـــومَ تَبُوأ مِن سَـــقَر
شَـــرَّ مَکانٍ فِی حَریقٍ وسَـــعَر　　　لأنَّکَ الجاحِدَ یا شَـــرَّ البَشَـــر

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۷/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۱۳/۵)

۴. طلب المبارز

لانری تفاوتا جازما فی هذا الشأن بین أراجیز عاشوراء وأراجیز العصر الجاهلی إلا أنه لابد لنا أن نعترف بأن النیة فی أراجیز عاشورا لاینحصر فی بیان شجاعة الشخص فحسب بل إن الراجز فی کربلاء یرید أن یدافع عن عقائده وعن إمامه، إذن هناک بون شاسع بین داعی الراجز فی کربلاء فی ارتجازه بأراجیز محتویة علی شجاعته وبین الراجز فی العصر الجاهلی الذی کان یرید من ذکر شجاعته إلقاء الرعب فی قلب عدوه والتفاخر بنفسه فحسب.

إذن علینا أن نعرف أن غالب الأراجیز فی العصر الجاهلی أنشدت فی حال التساوی فی احتمال غلبة کل فریق علی الآخر، والراجز کان یرتجز بواسطة الاطمئنان إلی قومه وعشیرته خلافا لراجزی کربلاء الذین کانوا یعلمون نهایة أمرهم وهی الشهادة. نذکر

مثالا لتوضيح الأمر:

يرتجز أحد موالي الإمام (ع) بعد أن أرادَ الذهاب إلى معركة القتال:

البَحرُ مِن طَعنِي وَضَربِي يصطَلِي وَالجَو مِن نُبلِي وَسَهمِي يَمتَلِي
إِذا حُسامِي عَن يَمينِي ينجَلِي يَنشَقُّ قَلبُ الحاسِدِ المبَجَّلِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۳۰/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۴/۴۰)

ويرتجز عبدالله بن الحسن (ع):

إن تَنكُرُونِي فَأَنا ابنُ حَيدَرَة ضَرغامُ آجام ولَيث قَسوَرة
عَلَى الأَعادِي مِثلُ ريحِ صَرصَرة أَكيلُكُم بِالسَّيفِ كَيلَ السَّندَرَة

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۴۲/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۹/۴)

كما أنه نقل حول حرّ بن يزيد رياحى بأنه عندما عقروا حصانه في المعركة، نزل منه وارتجز كليث هزبر:

إِن تَعقَرُونِي فَأَنا ابنُ الحُرِّ أَشجَعُ مَن ذَى لَبِدِ هُزَبر
ولَستُ بِالجِبانِ عِندَ الكَرِّ لكِنِّي الوَقّافُ عِندَ الفَرِّ

(ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۲/۵؛ المجلسی، ۱۴۰۴ ق: ۱۴/۴۵؛ ابن كثير، ۱۹۸۶م: ۱۸۲/۸؛ الطبری، ۱۹۶۷م: ۴۳۷/۵)

وهكذا يرتجز إبراهيم بن حصين الأسدى:

أَضرِبُ مِنكُم مَفصَلاً وساقاً لِيُهرِقَ اليَومَ دَمِي إهراقا
ويَرزُقُ المَوتَ أَبُو إِسحاقا أَعنى بَنِى الفاجِرَةِ الفُسّاقا

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۵/۴؛ سپهر، لاتا: ۲۶۴/۶)

۵. الاشتياق إلى الاستشهاد في سبيل الله واستقبال الموت

هذا المفهوم من المفاهيم الشائعة في أراجيز كربلاء. والراجز في هذه الأراجيز يتكلم حول مبارزة الأعداء والافتخارات القومية في سبيل الدين وشوقه إلى لقاء الله والاستشهاد في سبيله وفي سبيل الدفاع عن ذرية رسول الله(ص).... ومن أجمل هذه

الأراجيز ما ارتجز به عمرو بن خالد الأزدى:

إلَيکَ يــا نَفسُ إلَــى الرَّحمنِ ‏ ‏ ‏ ‏ تَمضيــنَ بِالــرُّوحِ والرَّيحــانِ
اليَــومَ تَجزينَ عَلى الإحســانِ ‏ ‏ ‏ ‏ قَــد كانَ مِنــکَ غابِــرِ الزَّمانِ
ما خُطَّ فِي اللَّــوحِ لَدى الدَّيَّانِ ‏ ‏ ‏ ‏ لا تَجزَعِــى فَــكُلُّ حَــيٌّ فانِ
والصّبرُ أحظــى لَکَ بِالأمانِى ‏ ‏ ‏ ‏ يا مَعشَــرَ الأَزْدَ بَنِى قَحطانِ

(ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۱/۴؛ المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۱۸/۴۵؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۵/۵؛ البلاذری، ۱۹۹۶م: ۱۹۶/۳)

وبعد استشهاده يأتى ابنه خالد بن عمرو الأزدى ويرتجز فى ساحة القتال:

صَبراً عَلَى المَوتِ بَنِى قَحطانِ ‏ ‏ ‏ ‏ كَيما تَكُونُوا فِي رِضَى الرَّحمنِ
ذِى المَجدِ والعِــزَّهِ والبُرهانِ ‏ ‏ ‏ ‏ وَذِى العُلى والطَّولِ والإحسانِ
يا أَبَتا قَــد صِرتُ فِى الجَنانِ ‏ ‏ ‏ ‏ فِى قَصرِ رَبٍّ حَسَــنَ البُنيانِ

(المجلسی، ۱۴۰۴ق: ۱۸/۴۵؛ ابن شهر آشوب، ۱۳۷۹ش: ۱۰۱/۴؛ ابن أعثم، ۱۹۹۱م: ۱۰۵/۵)

هـ . أما الأراجيز المنشدة بواسطة جيش عمر بن سعد

لم يذكر فى المصادر الروائية والتاريخية، أراجيز كثيرة من جيش عمر بن سعد فى يوم عاشوراء. هناک احتمالان فى سبب هذا الأمر: إما أنه ما نقلها الكتب التاريخية لأى سبب من الأسباب. والثانى أنهم لم يرتجزوا أصلا. ونحن نختار الاحتمال الثانى إذ إنّ أمراء جيش عمر بن سعد كانوا ينهون الناس من المقابلة وجها للوجه مع أصحاب سيد الشهداء (ع).

فيما يلى يرد رجز من حصين بن نمير ورجز من سنان بن أنس وشعر من بجير بن أوس لكن الأخير ليس فى بحر الرجز.

۱. حصين بن نمير

ورد فى كتاب (ناسخ التواريخ) أن حصين بن نمير هجم على حبيب بن مظاهر وقرأ

هذا الرجز:

دونَــکَ ضَــربُ السَّــيفِ يا وافــاکَ لَيــثٌ بَطَــلٌ نَجيبُ
حَبيبُ فِی کَفِّــه مُهَنَّدٌ قَضيبُ كأنَّــه مِــن لَمعَــةٍ حَليــبُ

(سپهر، لاتا: ٢٥۶/۶)

٢. سنان بن أنس

وجاء في كتاب (بحار الأنوار) أن سنان حينما أتى برأس الإمام الحسين (ع) إلى عبيد الله بن زياد ارتجز قائلا:

إمــلأ رِكابِــی فِضَّــةً وذَهَبا أنــا قَتَلتُ المَلِــکَ المحَجَّبا
قَتَلــتُ خَيرَ النّــاسِ أُمّاً وأَبا وخَيرَهُم إذ يَنسِبُون نَسَبــا

عندئذ غضب عبيد الله من هذا الكلام وقال له: «وَيحَکَ فَإن عَلِمتَ أنَّهُ خَيرَ النّاسِ أباً وأمّاً لِمَ قَتَلتَهُ؟» ويأمر بضرب عنقه. (المجلسی، ١۴٠۴ق: ٣٢٢/۴۴؛ ابن شهر آشوب، ١٣٧٩ش: ١١٣/۴؛ الفتال، لاتا: ١٩٠/١؛ الطبری، ١٩۶٧م: ٣٩٠/۵)

٣. بجير بن أوس

ورد في كتاب (ناسخ التواريخ) أن بجير بن أوس الذی كان من جيش عمر بن سعد، يقتل أحد أصحاب سيد الشهداء (ع) باسم برير بن خضير ثم يرتجز:

سَــلِی تُخَبِّری عَنِّی وأَنتِ ذَميمَة غَداة حُسَــينِ والرِّماحُ شَــوارِعُ
أَلَم آتِ أقصى ما كَرِهتُ ولم يَحُل غَــداة الوَغى وَالرَّوعِ ما أنا صانِعُ
مَعــی مَزَنِــی لَــم تَخُنــهُ كُعُوبُه وأَبيَض مَشــحوذُ الغَرارينِ قاطِعُ
فَجَرَّدتُهُ فِی عُصبَــةٍ لَيسَ دينُهُم كَدينِــی وإنِّــی بَعــدَ ذاکَ لَقانِعُ
وَقَد صَبَرُوا لِلطَّعنِ والضَّربِ حُسَّرا وقَد جالَــدُوا لَو أنَّ ذلــکَ نافِعُ
فَأَبلِــغ عُبَيــدَ اللهِ إذ مــا لَقيتَــهُ بِأَنّــی مُطيــعٌ لِلخَليفَــهِ ســامِعُ
قَتَلتُ بُرَيراً ثُمَّ جُلتُ لِهِمَّةٍ غَداة الوَغى لَمّا دَعا مَن يُقارِعُ

(سپهر، لاتا: ٢٥٠/٦؛ المجلسی، ١٤٠٤ق: ١٥/٤٥؛ الطبری، ١٩٦٧م: ٤٣٣/٥)

من خلال ما تقدّم يستنتج أن أراجيز كربلاء يعد مظهرا لتقابل السنن الجاهلية والروحية الإسلامية. وها هنا يقول الإمام علی (ع) لأهل الكوفة: «أَلاَ وَإِنَّكُمْ قَد نَفَضْتُمْ أَيْدِيَكُمْ مِنْ حَبْلِ الطاعَهِ، وَثَلَمْتُمْ حِصْنَ اللهِ الْمَضْرُوبَ عَلَيْكُمْ، بِأَحْكَامِ الْجَاهِلِيَّهِ... وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ صِرْتُمْ بَعْدَ الْهِجْرَهِ أَعْرَاباً، وَبَعْدَ الْمُوَالاَهْ أَحْزَاباً، مَا تَتَعَلَّقُونَ مِنَ الْإِسْلاَمِ إِلاَّ بِاسْمِهِ، وَلاَ تَعْرِفُونَ مِنَ الْإِيمَانِ إِلاَّ رَسْمَهُ.» (الإمام علی(ع)، خ١٩٢: ٩٠)

ونستطيع أن نری ذروة هذا التقابل والرجوع إلی الجاهلية وهب نيران العصبية القومية فی كلمات الإمام الحسين (ع) عندما يخاطبهم الإمام (ع) ويقول: «وَيلَكُم! عَلی مَا تُقاتِلُونِی؟! عَلی حَقٍّ تَرَكتُهُ أَم عَلی سُنَّهِ غَيَّرتُها أَم عَلی شَرِيعَهِ بَدَّلتُها؟» وهم أجابوا: «بَل نُقاتِلُكَ بُغضاً مِنّا لِأَبِيكَ وما فَعَلَ بِأَشياخِنا يَومَ بَدرٍ وحُنَينٍ.» (سپهر، لاتا: ٢٨٦/٦)

أدب المقاومة فی كربلاء:

أحدثت واقعة كربلاء ويوم الطفّ حركة شعبية – سياسية بين المسلمين، أدت إلی إسقاط الأمويين، وكذلك أحدث أدب عاشوراء فی الأدب العربی حركة بديعة باسم أدب المقاومة الذی ظهر بصورة الأشعار السياسية فی الدفاع عن أهل البيت (ع). علی سبيل المثال نستطيع أن نشير إلی رجز (سليمان بن صرد) قائد قيام التوابين فی معركة عين الوردة أمام جيش الشام. ورد فی كتاب (الفتوح):

«وَجَعَلَ سُلَيمانُ بنُ صُرَدٍ يُنادِی بِأَعلی صَوتِهِ: يا شيعَةَ آلِ مُحَمَّدٍ! يا مَن يَطلُبُ بِدَمِ الشَّهيدِ ابنِ فاطِمَةَ! أبشِرُوا بِكَرامَةِ اللهِ عَزَّ وَجَلَّ، فَوالله ما بَينَكُم وبَينَ الشَّهادَةِ ودُخُولِ الجَنَّةِ والرّاحَةِ مِن هذِهِ الدُّنيا إلّا فِراقُ الأَنفُسِ والتَّوبَةُ والوَفاءُ بِالعَهدِ. ثُمَّ كَسَرَ سُلَيمانُ بنُ صُرَدٍ جَفنَ سَيفِهِ وتَقَدَّمَ نَحو أَهلَ الشّامِ وهُو يَرتَجِزُ ويَقُولُ:

إلَيــكَ رَبِّی تُبتُ مِــن ذُنُوبِی　　وَقَد عَلانِی فِی الوَری مَشيبِی
فَارحَم عُبَيداً غَيرَ ما تَكذيبِی　　وَاغفِر ذُنُوبِی سَــيِّدِی وحُوبِی

ثُمَ حَمَلَ ولَم يَزَل يُقاتِلُ حَتّی قَتَلَ مِنهُم جَماعَةً وقُتِلَ.» (ابن أعثم، ١٩٩١م: ٢٢٢/٦)

والمثال الآخر هو رجز (عبيد الله بن حر) عندما ندم عن عدم نصرته سيد الشهداء

(ع):

فَيا لَکَ حَسـرَة ما دُمـتُ حَيّاً　　تُـرَدِّدُ بَيـنَ حَلقِـی والتَّراقِی
حُسَينٌ حِينَ يَطلُبُ بَذلَ نَصرِی　　عَلَـی أَهـلِ العَداوَةِ والشِّـقاقِ
فَما أنسـی غَـداةَ يَقُـولُ حَزَنا　　أَتَترُکُنِـی وَتَدمَـعُ لِانطِـلاقِ؟
فَلَـو فَلَـقَ التَّلَهُفُ قَلـبَ حَیٍّ　　لَهُـم القَلـبُ مِنِّـی بِانفِـلاقِ

(الدينوری، ١٣۶٨ش: ٢۶٢)

النتيجة

وقد توصلت هذه الدراسة إلی عدّة نتائج من أهمّها:

- بعد دراسة الرجز نستطيع القول بأن معظم الأراجير الجاهلية كانت حول موضوعات نفسانية وأرضية وغير شاملة للقيم الإنسانية؛ بل وفی بعض الأحيان كانت تعتبر بعض الأمور المشتركة بين الإنسان والحيوان أمرا ذا قيمة يجدر التفاخر به مثل التفاخر إلی القتل والنحب والزور والفجور و... وذلک خلافا للأراجيز الموجودة فی العصر الإسلامی التی كانت معظمها حول القيم المتعالية الإنسانية والإلهية مثل التفاخر إلی حماية المظلومين وجلب رضا الله ورسوله وترک بعض اللذات الدنيوية للحصول علی الدرجات الأخروية و... لاسيما فی أراجيز عاشوراء التی نعتقد إنها تكون شمس تعالی الرجز فی العصر الإسلامی.

- إن الأراجيز المنشدة فی المعارک الأولی من العصر الإسلامی مثل بدر، وأحد، وخندق، وصفين لا يمكنها أن تكون بصورة كاملة مرآة لتكامل الشعر والتفكر الإسلامی.

- إن أراجيز كربلاء يعدّ نموذجا متكاملا من التعاليم الإسلامية التی تشكّل معانيها الأصلية مفاهيم مثل الشوق إلی الشهادة والدفاع عن أهل البيت والصمود أمام الظلم. كذلک هی تعدّ نموذجا متعاليا من أدب المقاومة الذی استطاع أن يؤثر فی الأدب السياسی الذی ظهر بعده.

- إن أراجيز عاشوراء بالمقارنة مع الأراجيز المنشدة من قبل الكوفيين يحتسب كميدان تقابل بين القيم الإسلامية والقيم السائدة في الساحة الجاهلية، انطلاقا من هذا الموقف نستطيع أن نقارن قيام الإمام حسين(ع) إلى الكوفة بالهجرة النبوية إلى المدينة، في أن هجرته (ص) كان بقصد بناء الإسلام وهجرة الإمام الحسين (ع) كان بقصد حفظه وإصلاحه.

المصادر والمراجع

الإمام على بن أبي‌طالب(ع). ۱۴۲۲ق. *نهج البلاغة*. قم: مؤسسة النشر الإسلامي.

ابن أعثم، أحمد الكوفي. ۱۴۱۱ق/۱۹۹۱م. *الفتوح*. تحقيق على شيري. بيروت: دارالأضواء.

ابن الأثير، على بن أبي الكرم. ۱۳۸۵ق/۱۹۶۵م. *الكامل في التاريخ*. بيروت: دار صادر - دار بيروت.

ابن جني، أبي الفتح عثمان. ۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م. *كتاب العروض*. تحقيق: د أحمد فوزي الهيب. الكويت: دار القلم.

ابن شهرآشوب، محمد. ۱۳۷۹ش. *مناقب آل أبي طالب*. قم: مؤسسة العلامة للنشر.

ابن كثير، أبوالفداء إسماعيل بن عمر. ۱۴۰۷ق/۱۹۸۶ م. *البداية والنهاية*. بيروت: دار الفكر.

ابن منظور، محمد بن مكرم. لاتا. *لسان العرب*. بيروت: دار صادر.

أبوداود، سليمان بن الأشعث. لاتا. *سنن أبي داود*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. بيروت: دار الفكر.

امرؤالقيس. لاتا. *الديوان*. تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم. القاهرة: دارالمعارف.

بروكلمان، كارل. لاتا. *تاريخ الأدب العربي*. ترجمه الدكتور عبدالرحيم نجار. قاهرة: دار المعارف.

البلاذري، أحمد بن يحيى بن جابر. ۱۴۱۷ق/۱۹۹۶. *جمل من أنساب الأشراف*. تحقيق سهيل زكار ورياض زركلي. بيروت: دار الفكر.

البيهقي، أبوبكر أحمد بن الحسين بن على بن موسى. ۱۴۱۴ق/۱۹۹۴م. *سنن البيهقي الكبرى*. تحقيق: محمد عبد القادر عطا. مكة المكرمة: مكتبة دار الباز.

الجاحظ، عمرو بن بحر. ۱۹۶۸م. *البيان والتبيين*. تحقيق: المحامي فوزي عطوي. بيروت: دار صعب.

الدينوري، أحمد بن داود. ۱۳۶۸ش. *الأخبار الطوال*. تحقيق عبد المنعم عامر. قم: منشورات الرضي.

الذهبي، محمد بن أحمد. ۱۴۱۳ق/۱۹۹۳م. *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام*. تحقيق عمر عبد السلام تدمري. بيروت: دار الكتاب العربي.

سپهر، ميرزا محمد تقي (لسان الملک). لاتا. *ناسخ التواريخ*. تهران: انتشارات اميرکبير.

الشيخ الصدوق،١٤٠٤ق. *الأمالی*. قم: المكتبة الإسلامية.

الطبری، محمد بن جرير. ١٣٨٧ق/١٩٦٧. *تاريخ الأمم والملوک*. تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم. بيروت: دار التراث.

أحمد، عدنان محمد. ٢٠٠٥م. *الشعر في موقعة صفين*. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد١.

عمروبن كلثوم. ١٤٤١ق/١٩٩١م. *الديوان*. جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الكتاب العربی.

الفتال، محمد بن الحسن. لاتا. *روضة الواعظين*. قم: دار الرضی.

لبيد بن ربيعة. ١٤١٤ق/١٩٩٣م. *الديوان*. شرح الطوسی. بيروت: دار الكتاب العربی.

مايو، قدری. ١٤٢١ق/٢٠٠٠م. *المعين فی العروض والقافية*. بيروت: عالم الكتاب.

المجلسی، محمد باقر. ١٤٠٤ق. *بحار الأنوار الجامعة لدرر أخبار الائمة الأطهار*. بيروت: مؤسسة الوفاء.

المسعودی، علی بن الحسين بن علی. ١٤٠٩ق. *مروج الذهب ومعادن الجوهر*. تحقيق أسعد داغر. قم: دار الهجرة.

المنقری، نصر بن مزاحم. ١٤٠٤ق. (١٣٨٢ش. افست قم). *وقعة صفين*. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: المؤسسة العربية الحديثة. قم(افست): منشورات مكتبة المرعشی النجفی.

النابغة الذبياني. ١٤٤١ق/١٩٩١م. *الديوان*. شرح وتعليق: الدكتور حنا نصر الحتی. بيروت: دار الكتاب العربی.

الواقدی، محمد بن عمر. ١٤٠٩ق/١٩٨٩م. *المغازی*. تحقيق مارسدن جونس. بيروت: مؤسسة الأعلمی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

أثر الثقافة الفارسية في شعر ابن هاني الأندلسي

سيدمحمد ميرحسيني*
على أسودى**

الملخص

تعنى هذه الدراسة برصد الملامح والمفردات الفارسية الواردة في شعر ابن هاني الأندلسي، كي تقدم دليلا آخر على العلاقات المتبادلة العريقة بين اللغتين الفارسية والعربية منذ أقدم الزمان إلى يومنا هذا وهي تعرض أيضا دليلا آخر على التفاعل الحضاري والثقافي بين العرب والفرس، وتعطي فكرة واضحة عن مدى تأثير كل من اللغتين في الأخرى، مع أن هذا الشاعر الأندلسي يبعد كل البعد عن مستقر اللغتين الرئيس.

وقد تطرق البحث أيضا إلى معالم (الحضورالإيراني في شعر ابن هاني الأندلسي) وتقسيمها موضوعيا وشرحها شرحا وافيا، وقد تناولنا محاور عدّة فيما درسناه لنعرض بحثا من بحوث الأدب المقارن ولنكشف الغموض المسدل على بعض المصطلحات الواردة في شعر ابن هاني الأندلسي.

الكلمات الدلالية: العربية، الفارسية، التأثير، التأثر، ابن هانئ.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة الإمام الخميني الدولية – أستاذ مساعد.
**. طالب الدكتوراه بجامعة طهران– فرع اللغة العربية و آدابها.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم

Mirhoseini.mh@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/١٧هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٩/٢٧هـ. ش

المقدمة

ابن هانئ أبو القاسم محمد بن هانی الأندلسی؛ کان أبوه هانی من قرية المهدية فی أفريقية. و قد قيل عنه: «إنه کان شاعرا أديبا نشأ فی اشبيلية علی حظ وافر من الأدب، و مهر فی الشعر.» (البستانی، لاتا، ۵ نقلا عن ابن خلکان) کان حافظا لأشعار العرب وأخبارهم.اتصل فی بادئ الأمر بصاحب اشبيلية ومدحه...ثم قصد جعفر بن علی و يحيی بن علی اللذين کانا واليين فی المسيلة إحدی مدن الزاب فمدحهما، و بالغا فی إکرامه. (المصدر نفسه، ۶)

وما لبث أن طلب منهما الالتحاق بالمعتز الخليفة الفاطمی فوجّاه لديه فأعزّ وفادته ومدح قائده جوهر.ولما بلغ المعتز نعيه قال: «هذا الرجل کنا نرجو أن نفاخر به شعراء المشرق فلم يقدّر لنا ذلک.» (المصدر نفسه، ۷)

ويقول عنه ابن خلکان: «وليس فی المغاربة منه من هو فی طبقته لا من متقدميهم ولا من متأخريهم، بل هو أشعرهم علی الإطلاق، وهو عندهم کالمتنبی عند المشارقة وکانا متعاصرين.» (ابن خلکان، ۱۹۹۰م: ۳۲)

عنی ابن هانئ باللفظ أکثر من المعنی فجاءت تعابيره ذات جلبة وإيقاع وقعقعة. يقول عنه الفتح بن خاقان: «علق خطير وروض دب نضير، غاص فی طلب الغريب، حتی أخرج درّه المکنون وبهرج بافتنانه فيه کل الفنون، وله نظم تتمنی الثريا أن تتوج به وتتقلد، و يودّ البدر أن يکتب فيه ما اخترع وولّد.» (البستانی، لاتا: ۷)

کان للأخوين يحيی بن علی وجعفر بن علی الأندلسيين دورهما الأساس فی توجّه الشاعر إلی الفرس ومآثرهم وتقاليدهم کی يحوک نسيجه الشعری مرفقا ببعض الملامح الناجمة عن العنصر الايرانی وما يعزی إلی الفرس وثقافتهم، ما جعلنا نتحرّی تجليات «الحضور الإيرانی» فی شعر ابن هانئ الأندلسی.

ومن اللافت للنظر تواجد کلمات دلالية فارسية تنمّ عن تأثير الأدب الفارسی فی الأدب العربی فی إطار الدراسات المتعلقة بالأدب المقارن، ظاهرة تری نفسها بين حين وآخر فی ديوان شعراء الأدب العربی بدءا من العصر الجاهلی والأموی، ومرورا

بالعصرالعباسى والمعاصر؛ بيد أنّ هذه الظاهرة تظهر ظهورا واسعا فى العصر العباسى نتيجة تواجد العنصر الإيرانى فى بلاط العباسيين وقيامه بأدوار مهمة ومتنوعة، مما أدّى إلى تداخل اللغة الفارسية وثقافتها فى الأدب العربى أيما تداخل.

ومن الشعراء الذين حملوا فى حوايا أشعارهم ملامح من التأثير الإيرانى ابن هانئ الأندلسى الذى تضاربت الآراء حوله، وقيل عنه ما قيل، وأسهب الكتاب والناقدون فى الحديث عنه، كما توجّهت أصابع الاتهام إليه بالزندقة والكفر، لما ورد فى شعره من أقوال يخيل للقارى أنّها تصطبغ بصبغة الإلحاد.ولكنّ الذى يهمّنا هنا الإيرانيات الموجودة فى شعره حيث نجد كلمات وتعابير تدل على تفاعل ثقافى عريق بين لغتين تبعد كل منهما عن الآخر فى الأصل كل البعد.

وثمة كثير من المفردات والعبارات التى تنصّ على تأثير اللغة الفارسية وثقافتها فى شاعر سكن الأندلس والشمال الأفريقى، واستقى من مناهل اللغة الفارسية، وخصّب إنتاجه الأدبى وذلک لاختلاطه بأخوين يعتقد أنّهما من أصل إيرانى هما يحيى بن على وجعفر بن على الأندلسى؛ إذ لايكاد الشاعر أن يمدحهما إلا ويلمّح إلى ما يتعلق بالفرس وثقافتهم.

لقد قمنا برصد الحضور الإيرانى فى شعر ابن هانئ وتقسيمها بناء على الإطار والموضوع إلى محاور عدّة هى كالتالى:

١. استدعاء الشخصيات الساسانية
٢. ذكر أماكن تقع فى بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبيهاته
٣. إيراد مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وذكرأسمائها لدى الفرس
٤. الإشارة إلى الزرادشتية وتعاليمها وملامحها
٥. أسماء الزهور الفارسية
٦. مفردات فارسية

أولا. استدعاء الشخصيات الساسانية

ساسان وسابور

ساسان هو أبو بابک وجدّ أردشير بابكان موبد معبد ناهيد في اصطخر بفارس وينتسب إليه الساسانيون في تسميتهم هذه. (اكبرى مهربان، ١٣٦٥ش: ٤٣٨؛ دهخدا، ١٣٧٢ش: مادة ساسان) وسابور هو ابن اردشير بابكان. (زرين كوب، ١٣٨٢ش: ٤٢٧) وقد قاتل الرومان وهزمهم وينسب إليه مبنى جندى سابور. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ١٦٢) قال ابن هانئ الأندلسی:

إيـوان ملک لو رأته فارس　　ذعـرت ولسـمكه إيوانها
واستعظمت ما لم يخلّد مثله　　سابورها قدما ولا ساسانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦١)

وقال أيضا:

من آل ساسـان منـار للصبا　　قد بتّ أسأل عنه أنفاس الصبا

(المصدر نفسه: ٤٥)

قباذ

قباذ أو قباد أو كباد ملک ساسانی تولّى الحكم مرّتين أولاها من سنة ٤٨٨ إلى ٤٩٨ للميلاد وثانيتهما من سنة ٤٩٩ إلى سنة ٥٣١ للميلاد، وهو ابن بيروز الأول وظهرت فرقة مزدک فی عهده وخلفه من بعده ابنه أنوشروان. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ٣٧٩)

قال ابن هانئ:

ومكلّـل بالـدّر مـن إفرنـده　　فيـه أكاليـل مـن الفـولاذ
مما اقتنى الملک الهرقل فلم يزل　　حتـى تألـقّ فـوق رأس قباذ

(ابن هانئ، لاتا: ٢٣٠)

كسرى أنوشروان

كسرى معّرب خسرو وهو ابن قباذ الأول الذی تولی بعد أبيه مقاليد الحكم الساسانی،

كما ورد فی شاهنامه لفردوسی:

نخستین‌سرنامه‌گفت‌ازمهست	شهنشاه کسرای ایران پرست
برومند شـــاخ از درخت قباذ	که تـــاج بزرگی بر ســـر نهاد

واشتهر كسرى أنوشروان بالعدل. قال عنه الفردوسی:

زبـــس خوبـــی و داد آییـــن اوی	وزآن نامـــور دانـــش و دیـــن اوی
ورا نـــام کردنـــد انوشـــروان	که مهرش جوان بود ودولت جوان

وتولّى أنوشروان الحكم من سنة ۵۳۱ إلى ۵۷۹م (اكبرى مهربان، ۱۳۶۵ش: ۸۷)، وترجم فی عهده كليله ودمنه إلى الفهلوية. (كريستين سن، ۱۳۶۷ش: ۲۹۷) وأنوشه تعنی الخالد وروان تعنی الروح، وانوشروان تعنی الروح الخالدة. (المصدر نفسه: ۳۸۷) قال ابن هانئ:

وكأنّ أسراب الجياد ضحى و قد	خفّـــت إليـــه كواســـر العقبان
عطفت عليـــه صدورها وكأنّما	عطفت على كسرى أنوشروان

(ابن هانئ، لاتا: ۳۷۲)

يزدجرد

هو معرّب يزدگرد الذی تولى الحكم من سنة ۳۹۹ إلى ۴۲۰م، وبنى النعمان له قصر الخورنق وهو أبو بهرام جور الذی كان يرسله أبوه إلى الحيرة لتعلم الفروسية وممارسة البسالة. (دهخدا، ۱۳۷۲ش، مادة خورنق) قال ابن هانئ يصف السيف:

أبيض مـــن غير طبع الهند	يحـــول بيـــن حـــدّه الحدّ
أشـــبه بالماء مـــن الإفرند	أقـــدم مـــن رام ويزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۲۹)

بهرام جور

هو بهرام الخامس الذی تولى الحكم من سنة ۴۲۱ إلى ۴۳۸ للميلاد، وقام مقام أبيه المذكور آنفا فی الحكم. (كريستين سن، ۱۳۶۷ش: ۲۹۷) نشأ بهرام وترعرع لدى منذر بن النعمان الملک اللخمی فی الحيرة وفی قصرالخورنق. (پير نيا، ۱۳۶۲ش: ۳۱۰) قال عنه

كريستين سن: «لم يحظ شعبيته في الملوك الساسانيين سوى أردشير بابكان في اصخر فارس وكسرى أنوشروان وكسرى برويز. (كريستين سن، ١٣٦٧ش: ١٦٢) يقول ابن هانئ:

من أهل بهرام جور في مناسبه   ما شئت من فارسي نوبهاري

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٩)

كسرى

هو معرّب خسرو أحد ألقاب الساسانيين. (ابن دريد، ١٩٩٨م، ج٢: ١٦٩؛ الفيروزآبادي، ١٩٨٠م، ج١: ٥٠؛ ابن سيده، ٢٠٠٣م، ج٣: ١٤١) وأورد الحموي في معجمه شعرا يذكر فيه ألقاب الملوك:

قد رتّب الناس جمّ في مراتبهم   فمرزبان وبطريق وطرخان
في الفرس كسرى وفي الروم القياصر   والحبش النجاشي والأتراك خاقان

(الحموي، ١٣٨٣ش، ج١: ٢٢)

قال ابن هانئ:

وأخذك قسرا من بني الأصفر الذي   تذبذب كسرى عنه وهو عنيد

(ابن هانئ، لاتا: ١٠٣)

وقال أيضا:

واكتست أعظم كسرى لحمها   وسعى لقمان أمطار لبد

(المصدر نفسه: ١٢٤)

وقال:

وكم أذن من سابح قد غدت به   يناط عليها ملك كسرى والقيصرا

(المصدر نفسه: ١٤٢)

وقال:

وما بلغ الاسكندر الرتبة التي   بلغت ولا كسرى الملوك ولا تبع

(المصدر نفسه: ٢٠٠)

وقال يصف يحيى بن علي ويشير إلى أصالته الفارسية:

أو كســروية محتــد وأرومــة   شمطاء يدعى باسمها دهقانها

(المصدر نفسه: ٣٦٤)

شهنشاه

من ألقاب ملوک الفرس فی العهد الساسانی، وهی کلمة فارسیة تعنی ملک الملوک وقد تکلمت به العرب قدیما. قال الأعشی:

وکسری شهنشاه الذی سار ذکره له   مــا اشــتهی راح عنیــق وزنبــق

(الجوالیقی، ١٩٦٨م: ٩٨)

وقال ابن هانئ الأندلسی:

ویکلّــف الأرماح لیــن قوامه   فیــذمّ ذایــزن ویظلــم قعضبا

کسری شهنشــاه الذی حدّثته   هذا فأیــن تظنّ منــه المهربا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٢)

الخسروانی

نسبة إلی کلمة خسرو، واشتهر ما یتعلق بالملوک الساسانیین من کساء، وتیجان، وأقمشة.قال الجوالیقی: «الخسروانی الحریر الرقیق الحسن الصنعة وهو منسوب إلی عظماء الأکاسرة، وقد تکلمت به العرب. قال الفرزدق:

لبس الإفرند الخسروانی فوقه   مشــاعر مــن خــزّ العــراق

وقال ذوالرمة:

کأنّ الفرنــد الخســروانی لونه   بأعطاف أنقاء العقوق العواتک

(الجوالیقی، ١٩٦٨م: ٩٠)

قال ابن هانئ:

کأنّ الهزیــع الآبنوســی لونه   سری بالنسیج الخسروانی ملتفّا

(ابن هانئ، لاتا: ٢٩٠)

وقال أیضا:

فمن لمثلی به فی الدرع سابغة   تموج فوق القباء الخســروانی

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٨)

ثانيا. أماكن واقعة في بلاد الفرس

لقد استخدم ابن هانئ أسماء أماكن فارسية في أشعاره، وهذه الأماكن وردت إما للإشارة إليها كمنطقة وإما وردت صفة منسوبة لما اشتهرت به تلك الأماكن حينذاک، وقام الشاعر باستخدامها مادة ذات أثر حيوی وبنّاء لتصاويره وتشبيهاته، وهذا يدّل عل التفاعل الحضاری آنذاک حيث كانت البلاد الإسلامية كاتحاد يشبه الاتحاد الأوروبی الذی ألغی كل الحدود ليكون البلدان المكونة له بلدا واحدا يجمعها حوافز نابعة عن المصالح؛ غير أنّ الذی كان يجمع البلدان الإسلامية تحت إطار موحد هو الإسلام والحضارة الإسلامية. وفيما يلی نورد هذه الأماكن:

جوسق

والجوسق قلعة الفرخان بناحية الری. (خليل بن أحمد، ٢٠٠٤م، ج٢: ١٨٥؛ الحموی، ١٣٨٣ش، ج٢: ٣١) قال ابن سيده: الجوسق: الحصن، وقيل: هو شبيه بالحصن وهی معرّبة كوشک الفارسية. (المقريزی، ١٩٩٠م، ج٣: ٢٢١)

قال ابن هانی الأندلسی:

إنّ فی الجوســق قبــرا تربه   من دم الباكين إضريج جسد

(ابن هانئ، لاتا: ١٢٢)

إقليد

بكسر الهمزة وسكون القاف، اسم بلد بفارس من كورة اصطخر، ولها ولاية ومزارع ينسب إليها. (الحموی، ١٣٨٣ش، ج١: ١٦١؛ الإدريسی، ١٩٨٩م، ج١: ١٣٩؛ ابن خرداذبه، ١٩٨٤م، ج١: ٤٠)

قال ابن هانئ الأندلسی:

وإذا نظرت إلی الأسنّة نظرة   ألقت إليــک الحرب بالإقليد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۳۹)

وقيل: هی معرّبة كليد الفارسية. (السكاكی، ۱۹۶۹م، ج۱: ۲۴۴؛ الفيروزآبادی، ۱۹۷۵م، ج۲: ۱۴۶؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۳: ۳۶۵)

أرمنين

وهی منطقة تقع علی جانب بحر قزوين وتزوج بابک الخرمی منهم، وفرّ بعد انهزامه إلی ناحيتهم ويدعی حاليا باسم أرمنيا. قال ابن هانئ الأندلسی:

تلــک التی ألقــت عليهم كلكلا ولهــا بــأرض الأرمنيــن تليل

(ابن هانئ، لاتا: ۲۰۶)

خزر

وهی منطقة فی شمال إيران ومحاذية لبحر قزوين أو ما يعرف حاليا باسم بحر خزر، وكانت سابقا موطن الأتراک المعروفين ببنی خزر.وقال عنها الحموی: خزر هی بلاد الترک. (الحموی، ۱۳۸۳ش، ج۲: ۱۶۳) قال ابن هانئ:

بريحه أردت الهيجــاء بنی خزر و باسمه استظهرت فی الغزو والقفل

(ابن هانئ، لاتا: ۲۸۱)

السابری

وهو ضرب من الثياب رقيق وفی المثل: «عرض سابری»، يقوله لمن يعرض عليه الشیء عرضا لايبالغ فيه. قال الشاعر:

بمنزلة لايشــتكی الســلّ أهلها وعيش كمسّ الســابری رقيق

(الجوهری، ۱۹۷۵م، ج۱: ۳۰۰)

والأصل فيه الدروع السابرية منسوبة إلی سابور. (ابن كثير، ۱۹۹۵م، ج۲: ۸۳۸؛ ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۴: ۳۴۰) وسابور معرّب شاهبور وكورة بفارس ومدينتها نوبندجان. (الزبيدی، ۱۹۶۵م، ج۱: ۲۹۸؛ الفيروزآبادی، ۱۹۸۰م، ج۱: ۵۱۷) ومدينة سابور بناها سابور الملک، وهی تباهی اصطخر فی هيأتها وأبنيتها ولكن مدينة سابور أكثر بشرا وعمارة وأهلا (الإدريسی، ۱۹۸۹م، ج۱: ۱۳۳) قال ابن هانئ الأندلسی:

لبسوا لصقال على الخدود مفضّضا   و الســابرى علــى المناكب مذهبا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۲)

وقال أيضا:

لأعرفــنّ الأديم الســابرى إذا   ما راح فى سابرى النسج ماذى

(المصدر نفسه: ۳۷۲)

البخت والبخاتى

البخت الإبل الخراسانية واحدها بختي وجمعها بخاتي. (المعجم الوسيط، ۲۰۰۵م، ج۱: ۸۵) وتنتج من إبل عربية وفالج. (خليل بن أحمد، ۲۰۰۴م، ج۱:۳۱۷؛ الفيروزآبادی، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۵۷؛ ابن درید، ۲۰۰۷م، ج۱: ۳۳) وهى جمال طوال العناق. (ابن کثیر، ۱۹۹۵م، ج۱: ۲۵۱)

قال ابن هانئ الأندلسى:

أيقنت منهم وقد روّوا أسنّتهم   بجائشات كأفواه البخاتى

(ابن هانئ، لاتا: ۳۸۲)

وقال أيضا:

كأنّ صعاب البخــت إذ ذلّلت له   أســارى ملوك عضّها القدّ صرّع

(المصدر نفسه: ۱۹۴)

قوهى

ثوب منسوب إلى قوهستان كورة من كور فارس وكل ثوب أشبهه (الزمخشرى، ۱۹۸۰م، ج۱: ۳۹۶؛ الفيروز آبادى، ۱۹۸۰م، ج۳: ۳۸۵) قال ذو الرمة: من القهر والقوهى بيض المقانع. (ابن منظور، ۱۹۸۰م، ج۱۳: ۵۳۲؛ الزبيدى، ۱۹۶۵م، ج۱: ۸۲۸)

وقوهستان معرب كوهستان ومعناه موضع الجبال، لأن كوه هو الجبل بالفارسية وأكثر بلاد العجم لايخلو عن موضع يقال له قوهستان. (الحموی، ۱۳۸۳، ج۶: ۴۱۶) وقوهستان

كورة بخراسان (المقدسی، ١٩٨٢م، ج١:١١٠) وهی من كور نيسابور. (الحميری، ١٩٨٠م، ج١: ٤٨٥) وقصبتها قاين ومدنها تون، طبس، العناب، خور، خولست، وطبس التمر. (المقدسی، ١٩٨٢م، ج١: ١١٠)

قال ابن هانی الأندلسی:

بطنانها وشـــی البـــرود وعصبها فــكأنّ قوهيهـــا ظهرانهـــا

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦١)

ثالثا. مصطلحات علم النجوم وأسمائها المستعملة لدی الفرس

من العلوم التی برع فيها الفرس وتألقوا علم النجوم والفلک، إذ يكاد معظم المنجمين ينتمون إلی أصل إيرانی وذلک خير دليل علی الانصهار الحضاری آنذاک، إذ كل من الفرس والبربر وغيرهما من العجم كانوا يبذلون الجهود ويطورون العلوم من أجل إخصاب الحضارة الإسلامية وتنميتها تنمية واسعة.ولقد استخدم الشاعر ابن هانئ الأندلسی مصطلحات النجوم وأسمائها المتداولة لدی الفرس؛ الأمر الذی يعرض نموذجا آخر من الحضور الإيرانی فی شعره، وفيما يأتی نذكرها مستشهدا بنماذج من شعره:

كيوان

اسم كوكب زحل أبعد الكواكب السيارة بالنسبة إلی الأرض (حبنكه، ٢٠٠٧م، ج١: ٥٨٩؛ خليل بن أحمد، ٢٠٠٤م، ج٥: ٤٢١) والإقليم الأول لزحل وهو كيوان بالفارسية وله بروج الجدی والدلو. (المسعودی، ١٩٦٥م، ج١: ١٤) والفرس يسمّون الكواكب السبعة بلغتهم فيسمّون زحل كيوان والمشتری تير والمريخ بهرام والشمس مهر والزهرة أناهيد وعطارد هرمس والقمر ماه. (القلقشندی، ١٩٦٥م، ج٢: ١٦٧)

قال ابن هانئ:

حكمت بسعد المشتری لک ساعة حكمـــت لــه بالنحــس كيوان

فأتـــی جيوشـــک إذ أتتــه كأنّه ركضـــا إليهـــا طالـــب الرهـــان

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٣)

بهرام

المريخ من الكواكب (الفراهيدى، ٢٠٠٤م، ج١: ٣٢٢؛ الأزهرى، ١٩٩٣م، ج٢: ٤٤٣؛ ابن منظور، ١٩٨٠م، ج٣: ٥٣) وأصله وهرام ويعدّ عند الزرادشته أحد الآلهة. (دهخدا، ١٣٨٢ش: مادة وهرام) وهو رمز للحرب والقتال واعتقدوا مستقره فى السماء الخامس وإنّه نجم من الخنّس وهو بهرام أو مريخ. (الفراهيدى، ٢٠٠٤م، ج٤: ٢٦١) قال ابن هانئ الأندلسى:

شـــارفت أعنان الســـماء بهمّتى　　　ووطئت بهـــرام النجوم بأخمصى

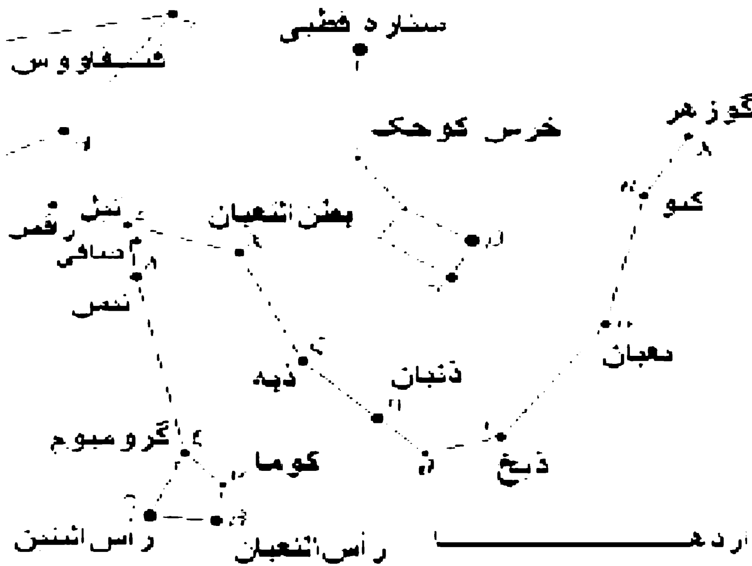
(ابن هانئ، لاتا: ١١٨)

جوزهر

وهو معرب گوزهر وهو الفلک الأول للقمر. (معين، ١٣٧٠ش، مادة جوزهر) ومعناها التنين (draco) وذكرت له أسماء عدّة مثل ثعبان، ذئبان، راقص، تيس، رأس الثعبان. (آسمان شب، ٧٨-٧٥) وهو النقطتان اللتان تتقاطع الدائرتان من الأفلاک تسميان العقدتين والجوزهر كلمة فارسية وقيل هى كوزجهر أى صورة الجوز وقيل كوى چهر أى صورة الكرة والأول هو الأصح ويسمى التنين. (السكاكى، ١٩٦٩م، ج١: ٤٢) وقيل جوزهر معرب مركب من كلمتين گو بمعنى الحفرة والزهر بمعنى سم الحية ومصطلح «برج زهر مار» الفارسية مأخوذة من هذا المصطلح لنحوسة تداخل برجين فى جوزهر وشدتها ويطلق على من يكون عصبيا وغضبان . قال ابن هانئ الأندلسى:

كيف قارنت منه بدرا تماما　　　ولـــه جـــــوزهرّ الكسوف

(ابن هانئ، لاتا: ٢١٦)



(الصورة مأخوذة من كتاب سماء الليل، برايان جونز)

رابعا. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها

نوبهار ونوبهاري

نوبهار موضعان أحدهما بالقرب من الري وبناء أيضا ببلخ للبرامكة واتخذوا بيت النوبهار مضاهاة لبيت الله الحرام وتفسيره الربيع الجديد. (الحموی، ١٣٨٣ش، ج٥: ٣٠٧) ويعرف باسم مسجد «نه گنبد» أی مسجد ذو خمس قباب وكان فی عهد الساسانيين من أعظم معابدهم وأهمها وقال عنه المسعودی: «كان السدنة له يسمّون برمک وقد كتب علی عتبته لابدّ للملک أن يحظی بثلاث خصال هی العقل والصبر والمال.» (المسعودی، ١٩٦٨م، ج٤: ١٠٣)

قال ابن هانئ الأندلسی:

مازال يعلق فی منابت فارس　　　حتی ظننـت النوبهـار له أبا

ولئن سطا بسرير ملک أعجم فلقــد أمدّتــه لســانا معربا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٣)

وقال أيضا:

من أهل بهرام جور فی مناسبه ما شئت من فارسی نوبهاری

(المصدر نفسه: ٣٧٩)

عبادة النيران

قال ابن هانئ فی وصف مجلس بناه إبراهيم بن جعفر:

إيــوان ملــک لو رأتــه فارس ذعرت وخــر لســمكه إيوانها

سجدت أعصرها إلى النيران ولو بصرت به ســجدت لــه نيرانها

بــل لــو تجادلهــا بــه ألبابهــا فــی الله قــام لحســنه برهانها

أوما ترى الدنيا وجامع حسنها صغری لديه وهی يعظم شــأنها

(المصدر نفسه: ٣٦١)

رام

هو إله من آلهة أفيستا ووردت أسماء شتى له فی اللغة الفهلوية مثل رامه، رامشن، رامن. (هيلنز، ١٣٨٥ش: ١٤١) وهو موكّل لليوم الحادی والعشرين لكل شهر وورد اسمه فی أفيستا كإله للمرعى والطعام الطيب. (المصدر نفسه: ١٤١) وقيل فی أفيستا إنّ لبهمن ثلاثة أياد هی القمر وگوشورون ورام ورام إله يساعد الأرواح الطاهرة والعادلة بعد الموت ويعدّ عند الزرداشتيه من رموز الزمان. (مناسک وسويی، ١٣٥٤ش: ١٢)

قال ابن هانئ الأندلسی:

أشــبه بالماء مــن الإفرند أقــدم مــن رام و يزدجرد

(ابن هانئ، لاتا: ١٢٩)

خامسا. أسماء الزهور الفارسية

نرجس وياسمين

أما نرجس فأعجمی معرب أصله نرگس (ابن دريد، ٢٠٠٧م، ج١: ٤٢؛ ابن منظور، ١٩٨٠م،

ج۶: ٢٣٠) والياسمين معروف فارسي معرب وقد جرى في كلام العرب. قال الأعشى:

شاهسفرم و الياسمين و نرجس　　يصبّحنـــا في كل دجـــن تغيما

(ابن منظور، ج١٢: ٣۶۵)

وقال سيبويه: فارسي معرب. (ابن سيده، ٢٠٠٣م، ج٢: ۴٣٣) قال ابن هانئ:

وثلاثـــة لم تجتمـــع في مجلس　　إلا لمثلـــك والأديـــب أريـــب

الورد في رامشـــنة من نرجس　　والياســـمين وكلهـــنّ غريـــب

فـــكأنّ هـــذا عاشـــق وكأن ّذا　　ك معشـــق وكأنّ ذاك رقيـــب

(ابن هانئ، لاتا: ۵٨)

نسرين

قال ابن هانئ:

الروض ما قـــد قيل في أيامه　　لا أنّـــه ورد ولا نســـرين

(المصدر نفسه: ٣۵٣)

سوسان

وهو سوسن الفارسية، نبت أعجمي معرب. قال الأعشى:

وآس وخيري ومرو وسوســـن　　إذا كان هيزمن ورحت مخشّما

(ابن منظور، ١٩٨٠م، ج١٣: ٢٢٩)

وأجناسه كثيرة أطيبه الأبيض. (المصدر نفسه، ج١٣: ٢٢٩) قال ابن هانئ:

قد ضرّجت بدم الحياء فأقبلت　　متظلّمـــا من وردها سوســـانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣۶۵)

بنفسج

وهو معرب بنفشه. (الجواليقي، ١٩۶٨م: ٩٣) قال ابن هانئ الأندلسي:

صبغوه لونا بالشـــقيق وبالرحيـــ　　ـــق وبالبنفسج والأقاحي مشربا

(ابن هانئ، لاتا: ۴۴)

جواريش

معرب كلمة «گوارش» الفارسية، يطلق على ما كان يؤكل لهضم الطعام. قال الزمخشري في عيون الأنباء: «وكان يقف على رؤوسهم يوحنا بن ماسويه ومعه البراني والجواريش.» (الزمخشري، ١٩٦٤م، ج١:١٧٥) قال ابن هانئ:

وكأنّها في الأحشاء من خمل معدته   قرنفـل وجواريـش وكمّـون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

سادسا. مفردات فارسية

إفرند وهو معرب پرند الفارسية في اللغة الفهلوية وهو جوهر السيف وماؤه وطرائقه وقد حكي بالفاء والباء (فرند). وأنشد ثعلب:

بحلّـة الياقـوت والفرندا   مع المـلاب وعبيرا صردا

(الجواليقي، ١٩٦٨م: ١١١)

وقال ابن هانئ:

ومكلّل بالـدرّ من إفرنده   فيـه أكاليـل مـن الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ١٠٣)

وقال أيضا:

أشـبه بالماء من الإفرند   أقـدم مـن رام ويزدجرد

(المصدر نفسه: ١٠٣)

هاوون

الذي يدقّ فيه وهو معرب وأورده الفرابي على وزن الفاعول على الأصل. (الفيومي، ٢٠٠٠م، ج١٠:٢٠٦؛ ابن فارس، ١٩٩١م، ج٦: ٢٢١؛ الجواليقي، ١٩٦٨م: ٣٤٦) قال ابن هانئ:

كأنّما ينتقى العظم الصليب له   من تحت كل رحى فهر وهاوون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

يرندج

قال أبوعبيد: اليرندج والأرندج بالفارسية رنده وهو جلد أسود وبعضهم يقول: يرندج.

وقال الأصمعی: جلد أسود. (الأزهری، ١٩٩٣م، ج٤: ٦٧؛ ابن منظور،١٩٨٠م، ج٢: ٢٨٣؛ ابن سلام، ٢٠٠٣م، ج٢: ٢٩٣) قال ابن هانئ:

وکنت إذا ثارت عجاجة قسطل فجلّلــت الأفق البهيــم يرندجا

(ابن هانئ، لاتا: ٦٧)

نيزک

وهی نوع من الرمح جمعها نيازک. يقال: «إذا طاولت العصا شيئا وفيها سنان فهی نيزک.» (الثعالبی، ١٩٨٨م: ٥٥) وهی الرمح القصير أعجمی معرّب. (ابن سيده، ٢٠٠٣م، ج٣: ١٥٠؛ ابن منظور، ١٩٨٠م، ج١٠: ٤٩٧) قال ابن هانئ الأندلسی:

وضرب مبين للشــؤون کأنما هوت بفراش الهان عنه النيازک

(ابن هانئ، لاتا: ٢٥٤)

فولاذ

معرّب فولاد. أعجمی معرّب. (الجواليقی، ١٩٦٨م: ١١٣) قال ابن هانئ الأندلسی:

ومکلّــل بالدرّ مــن إفرنده فيــه أکاليــل مــن الفولاذ

(ابن هانئ، لاتا: ١٣٠)

وقال أيضا:

ولا جرّدوا نصلا تخاف شــباته ولکنّ فــولاذا غــدا وهو آنک

(المصدر نفسه: ٢٤٥)

إبريز

خالص کل شیء واعتبرها أدی شير بأنّها أعجمی معرب. (أدی شير، ١٩٩٨م: ٦) قال ابن هانئ:

متحلّل والعــرف ما لم تجله بالتبــر کالابريز غير مخلّص

(ابن هانئ، لاتا: ١٨١)

جوهر

هو معرب گوهر الفارسية. (ابن دريد، ٢٠٠٧م، ج٢: ٢٤٧) وهو أصل الشیء. (القيروز

آبادی، ۱۹۷۵م، ج۱: ۲۰۹؛ الأزهری، ۱۹۹۳م، ج۲: ۲۴۷) قال ابن هانئ:

جوهــر آليــت لا أوقفــه　　　موقف الذلة فی سوق الكساد

(ابن هانئ، لاتا: ۱۱۹)

أرجوانی

معرّب أرغوانی. قال ابن هانئ:

بهــا أرجوانی الشــقيق كأنّه　　　خدور تدّمی أو نحور تلخلخ

(المصدر نفسه: ۸۳)

زبرجد

قال الجواليقی والزبرجد معروف والزمرد بالذال معجمة هما أعجميان معرّبان. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۷۸) قال ابن هانئ الأندلسی:

وغدت بک الدنيا زبرجدة جلت　　　عن ثغر لؤلــؤة إليک ضحوک

(ابن هانئ، لاتا: ۲۵۴)

سربال

معرّب شلوار. قال ابن هانئ:

والصبح فی ســرباله الفتيق　　　يرمی الدجی بلحظ سوذنيق

(المصدر نفسه: ۲۳۹)

سوذنيق

والسواذنق أخبرنی أبو زكريا عن علی بن عثمان بن جنی عن أبيه قال: السوذنيق والشودق ووجد بخط الأصمعی شودانق وقال: كله الشاهين وهو فارسی معرّب. (الجواليقی، ۱۹۶۸م: ۸۳)

شاهين وباز

باز: طير جارح معروف. (معين، ۱۳۷۰ش، ج۱: ۲۱۷) وقال أدی شير: يحتمل أن يكون مأخوذا من واشة. (Vazo) التی يعنی الطير لأن (Vaz) فی اللغة البهلوية تعنی الطيران.

(أدى شير، ١٩٨٠م: ١٥)

وشاهين طائر معروف (معين، مادة شاهين) وأكد أدى شير أنها فارسية. (أدى شير، ١٩٨٠م: ١٠٤)

قال ابن هانئ:

أو عن جلاد فرسان ومعركة　　　وصولجان وشـاهين وبازى

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٩)

وقال:

وإذا عقـاب الجو هدهد ريشـها　　　صيغـت شـواهين لهـا وأجادل

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

داية

هى عند الفرس المرأة المولدة. معربة عن دايه الفارسية، عربيتها القابلة. (رشيد، لاتا: ٦١) قال ابن هانئ:

عهدى به والشمس داية خدره　　　توفـى عليـه كل يـوم مرقبا

(ابن هانئ، لاتا: ٤٣)

دارين

موضع فى البحرين يرسى إليه السفن ويكون فيها المسك. قال الأصمعى: زعموا أنّ كسرى قال ما هذه القرية متى كانت. فلم يجد من يخبره فقال دارين أى عتيقة وقد تكلموا به كثيرا. قال الشاعر:

ويخرجن من دارين بجر الحقائب. (الجواليقى، ١٩٦٨م: ٩٩) وقال ابن هانئ:

والمسک ما لثم الثرى من ذكره　　　لا أنّ كل قـرارة داريـن

(ابن هانئ، لاتا: ٣٥٣)

جلنّار

وجلّنار معرّب گل أنار. (الثعالبى، ١٩٨٩م: ٣٢٧؛ القيروز آبادى، لاتا، ج١: ٣٩٣) قال ابن هانئ:

وليل بتّ أسـقاها سـلافا معتقّـة كلـون الجلنّـار

(ابن هانئ، لاتا: ٣٥٣)

قرطق

شبيه بالقباء الفارسی معرّب والجمع قراطق وأصله بالفارسية كرته وكرتک. (الجواليقی، ١٩٦٨م: ١٢١؛ دهخدا، ١٣٨٢ش، مادة كرتک) قال ابن هانئ الأندلسی:

فأتته بيـن قراطق ومناطق يثنی على سيرائها خفتانها

(ابن هانئ، لاتا: ٣٦٥)

طرخون

معرّب ترخون الفارسية. (معين، ١٣٧٠ش، مادة ترخون) قال ابن هانئ:

فمثل رقادّة فی كفه وسـط ونحن مقدونس فيه طرخون

(ابن هانئ، لاتا: ٣٧٧)

النتيجة

هناک الكثير من الكلمات والتعابير الفارسية فی شعر ابن هانئ الأندلسی، وفی ذلک إشارة إلى عراقة العلاقات الحضارية والثقافية بين الفرس والعرب وقدمها، وليس ذلک ناشئا عن الجوار فحسب؛ فثمة ألفاظ وتعابير تجاوزت المغرب الأقصى والأوسط وصولا إلى الأندلس، وذلک إثر تواجد أمراء وقوّاد ومهاجرين يمتّون بشكل أو آخر بالأصل الإيرانی.

ومن أهم هؤلاء الذين سبق ذكرهم الواليان فی منطقة المسيلة يحيى بن على وجعفر بن على الأندلسی اللذان مدحهما ابن هانئ وتقرّب إليهما وما كان يمدحهما ابن هانئ إلّا ويذكر مادة مستقاة من اللغة الفارسية وثقافتها وتاريخها.

لقد قمنا برصد الحضور الإيرانی فی شعر ابن هانئ وتقسيمها بناء على الإطار والموضوع إلى محاور عدّة هی كالتالی:

١. استدعاء الشخصيات الساسانية

٢. ذكر أماكن تقع فی بلاد الفرس واستخدامها مادّة لصوره وتشبيهاته

٣. مصطلحات تتعلق بعلم النجوم وأسمائها لدى الفرس

۴. الإشارة إلى الزرداشتية وتعاليمها وملامحها

۵. أسماء الزهور الفارسية

۶. مفردات فارسية

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن مثل هذه الأبحاث تعد من صميم الأدب التاريخی المقارن، الذی يعنی برصد الصلات والعلاقات الواقعية بين مختلف الشعوب والآداب.

المصادر والمراجع

ابن خرداذبه، عبيد بن عبدالله. ١٩٨۴م. *المسالک والممالک*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن خلكان، ١٩٩٠م. *وفيات الأعيان*. بيروت: دار العلم للملايين.

ابن دريد، محمد بن حسن. ٢٠٠٧م. جمهرة *اللغة*. بيروت: دارصادر.

ابن سلام، قاسم. ٢٠٠٣م. غريب *الحديث*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن سيده، على بن إسماعيل. ٢٠٠٣م. *المخصّص*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن فارس، أبوالحسن أحمد،١٩٩١م. *معجم مقاييس اللغة*. بيروت: دار الجيل.

ابن كثير، اسماعيل بن عمر. ١٩٩۵م. *النهاية فی غريب الأثر*. بيروت: دارالكتب العلمية.

ابن منظور، أبوالفضل. ١٩٨٠م. *لسان العرب*. بيروت: دارالعلم للملايين.

ابن هانئ الأندلسی، لاتا. *ديوان*. شرحه كرم البستانی. بيروت: دارصادر.

الإدريسی، محمد بن محمد. ١٩٨٩م. *نزهة المشتاق فی اختراع الآفاق*. بيروت: دارالعلم للملايين.

أدی شير. ١٩٩٨م. *الألفاظ الفارسية المعربة*. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

الأزهری، محمد بن أحمد. ١٩٩٣م. *تهذيب اللغة*. بيروت: دارصادر.

الثعالبی، أبو منصور. ١٩٨٨م. *فقه اللغة وأسرار العربية*. بيروت: دارالعلم للملايين.

پير نيا. ١٣۶٢ش. *تاريخ باستان ايران*. تهران: منشورات دنيای كتاب.

جونز، برايان. ١٣٨۴ش. *آسمان شب*. ترجمه جلال صميمی. تهران: منشورات كانون.

الجوهری، اسماعيل بن حماد. ١٩٧۵م. *الصحاح فی اللغة*. بيروت: دارالحضارة الإسلامية.

الجواليقی، ابومنصور. ١٩۶٨م. *المعرّب من الكلام الأعجمی*. بيروت: دار العلم للملايين.

جان هيلنز. ١٣٨١ش. *شناخت أساطير ايران*. ترجمه أحمد توفيقی وژاله آموزگار. تهران: نشر

چشمه.

جی مناسک ومی سویی. ١٣٥٤ش. *أساطير ملل آسيايی*. ترجمه مصور رحمانی وخسرو پورحسينی. تهران: انتشارات مازيار.

الحموی، ياقوت. ١٣٨٣ش. *معجم البلدان*. تهران: انتشارات ققنوس.

الحميری، محمد بن المنعم. ١٩٨٠م. *الروض المعطار فی خبر الأقطار*. بيروت: مؤسسة الناصر.

الخليل بن أحمد. ٢٠٠٠م. *معجم العين*. بيروت: مكتبة لبنان للنشر.

دهخدا، علی أكبر. ١٣٧٢ش. *لغتنامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

الزبيدی، محمد مرتضی الحسينی. ١٩٦٥م. *تاج العروس*. بيروت: دارإحياء التراث العربی.

زرين كوب، عبد الحسين. ١٣٨٢ش. *تاريخ مردم ايران*. تهران: انتشارات امير كبير.

الزمخشری، جار الله. ١٩٨٠م. *أساس البلاغة*. بيروت: دارالمعرفة.

السكاكی، يوسف بن أبی بكر. ١٩٦٩م. *مفتاح العلوم*. بغداد: مطبعة العانی.

عطية، رشيد. لاتا. *معجم العامی والدخيل*. بيروت: دارالكتب العلمية.

الفيروزآبادی، محمد بن يعقوب. لاتا. *القاموس المحيط*. بيروت: دار الجيل.

الفيومی، أحمد بن محمد. ١٩٩١م. *المصباح المنير*. بيروت: المكتبة العصرية.

القلقشندی، أحمد بن علی. ١٩٦٥م. *صبح الأعشی فی صناعة الإنشاء*. القاهرة: دارالكتب.

كريستين سن. ١٣٦٧ش. *ايران در عهد ساسانيان*. تهران: انتشارات أمير كبير.

مريم نژاد أكبری مهربان. ١٣٦٥ش. *شاهنشاهی ساسانيان*. تهران: منشورات دنيای كتاب.

المسعودی، علی بن الحسين. ١٩٦٥م. *التنبيه والإشراف*. بيروت: مكتبة الخياط.

المسعودی، علی بن الحسين. ١٩٦٨م. *مروج الذهب ومعادن الجوهر فی التاريخ*. القاهرة: دارالآفاق.

المعجم الوسيط. ٢٠٠٥م. *مجمع اللغة العربية*. القاهرة: مكتبة الشروق.

معين، محمد. ١٣٧٠ش. *فرهنگ فارسی*. تهران: انتشارات ققنوس.

المقدسی، محمد بن أحمد. ١٩٨٢م. *أحسن التقاسيم فی شرح الأقاليم*. بيروت: دارالعلم للملايين.

المقريزی، أحمد بن علی. ١٩٩٠م. *المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار*. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.

الميدانی، حسن حنبكه. ٢٠٠٧م. *البلاغة أسسها وعلومها*. دمشق: دارالقلم.

هوفنر، اوغست. ١٩٩٣م. *الكنز اللغوی فی اللسن العربی*. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

رافد الترجمة في الأدب الفارسي المقارن

هادي نظري منظم*

ريحانة منصوري**

الملخص

الترجمة هي الخطوة الأولى لانتشار أدب أجنبي في بلد ما، ولذلك تشغل دراستها مساحة واسعة من اهتمامات الأدب المقارن، والنتائج التي ننتهي إليها من جراء الترجمة مفيدة جدا في أي عصر وأي مكان.

ومن الصعب جدا – إن لم يكن مستحيلا– الإلمام بكثير من اللغات العالمية؛ فلهذا يضطر الباحثون المقارنون إلى اعتماد الترجمات.

والمتابع لحركة الترجمة الأدبية في إيران يلحظ بوضوح أن رافد الترجمة قد أتى دوره متأخرا ومتواضعا جدا في نقل نظرية المقارنة؛ الأمر الذي أدى بالفعل إلى جهل كثير من الدارسين والجامعيين الإيرانيين لتطورات الأدب العالمي المقارن، وإلى قيام بعضهم بدراسات لاتدخل في صميم الأدب العلمي المقارن في أغلب الأحيان.

وهذا المقال يلقي أضواء على رافد الترجمة في الأدب الفارسي المقارن، ويعرض لأهم الكتب والدراسات التطبيقية المقارنة التي تم نقلها إلى الفارسية.

الكلمات الدليلية: المقارنة، الأدب الفارسي المقارن، الترجمة.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة بوعلي سينا في همدان – أستاذ مساعد.

**. طالبة ماجستير في جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادي نظري منظم

Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٥هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٨/١٢هـ. ش

المقدمة

ثمة خلاف واضح بين دارسى الأدب المقارن حول دور الترجمة فى المبادلات الأدبية وحول إمكان اعتماد الترجمات أساسا فى الدراسات المقارنة، و«بوجه عام يفضل باحثو الأدب المقارن الاتصال باللغات الأصلية وبالنصوص الأصلية، وهم يستريبون فى كل ما هو مبنى على الترجمات من أحكام واستنتاجات، ويفضلون أن يكون الباحث المقارنى مسلحا بمعرفة عدد كبير من اللغات التى تدخل آدابها فى نطاق اختصاصه.» (الخطيب، ١٩٨٢م: ٤٥)

إذن فمن الضرورى للباحث أن يتعلم لغة الأدب الذى يريد أن يعرفه، وهو أمر ممكن الآن، وأصبح بفضل الوسائل السمعية والبصرية وسهولة المواصلات أخف وطأة وأيسر منالا. ولكن من البدهى أن الإنسان لايستطيع أن يتقن جميع اللغات التى يحتاج إليها؛ فهو مضطر فى النهاية إلى الاعتماد على الترجمة.

وبعيدا عما للترجمة من مزايا وعما عليها من حجج مضادة، يمكن القول إن: «المعرفة الجيدة باللغة الأجنبية تعتبر أفضل من الترجمة، ولكن الاعتماد على الترجمة الجيدة للنصوص يعتبر أفضل بكثير من الاعتماد على المعرفة المبتورة باللغة الأجنبية.» (المصدر نفسه: ٤٥)

الترجمة والأدب الفارسى المقارن

إلى جانب التيار التطبيقى، الذى سبق المفهوم والنظرية والمصطلح فى الآداب العالمية، ومن بينها الأدب الفارسى، لابد من الإشارة إلى رافد الترجمة؛ وقد أتى دوره – رغم أهميته الفائقة فى نقل الأفكار والآداب وانتشارهما– متأخرا ومتواضعا جدا. وخير دليل على هذا الادعاء هو أنه منذ أن دخل الأدب المقارن إلى جامعة طهران (عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م) وحتى أوائل الخمسينيات الهجرية الشمسية لم تظهر– فيما يبدو– أى ترجمة لأى كتاب نظرى أو تطبيقى فى الأدب المقارن العالمى. ولذلك أسباب، منها:

١. قلة الكتب النظرية الخالصة فی الأدب المقارن الغربی والعالمی: فالأبحاث والدراسات التطبيقية الخالصة كثيرة جدا فی الآداب العالمية، غير أن الكتب والدراسات النظرية البحتة على هذا الصعيد قليلة.

٢. غلبة النقل والاقتباس على الدراسات المقارنة الفارسية: ومرد ذلک فيما نرى أن الأدب المقارن فی معناه العلمی الصحيح نشأ فی الغرب أولا، ثم تم تصديره بالتدريج إلی الجامعات المختلفة، ومنها الجامعات الإيرانية. يضاف إلی ذلک أن الأدب المقارن لم يكن محظوظا قط فی إيران، وأن الدارسين الإيرانيين قليلو الاحتفال بالنقد ونظرية المقارنة. ومن الدراسات التی يغلب عليه النقل البحت والاقتباس الواضح، كتاب صغير بعنوان ادبيات تطبيقی(= الأدب المقارن)؛ أصدره جمشيد بهنام سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م، ويمكن اعتباره تلخيصا لكتاب الفرنسی غويار (M.F.guyard)، ومقال للدكتور عبدالحسين زرين كوب، نشره فی كتابه المعنون: آشنايی با نقد ادبی(=التعرف إلی النقد الأدبی) سنة ١٣٣٨ش/١٩٥٩م، وفيه يتبنی آراء الفرنسيين الكبار من أمثال فان تييجم (P.V. Tieghem) وغويار الآنف الذكر.

٣. صعوبة الإحالات والإشارات التی تقوم عليها الأعمال الغربية، وغرابة موضوعاتها وأمثلتها عن القارئ والمترجم الإيرانيين فی الأغلب الأعم.

٤. إلغاء تدريس مادة الأدب المقارن من الجامعات الإيرانية: وقد حدث ذلک مرتين: الأولی عندما توفيت الدكتورة فاطمة سياح سنة ١٣٢٦ش/١٩٤٧م، وهی التی أنشأت كرسی الأدب المقارن فی إيران وبالتحديد فی جامعة طهران سنة ١٣١٧ش/١٩٣٨م، وتولت تدريسها. (انظر: نظری منظم، ١٣٨٩ش: ١٢٧-١٢٦)؛ والثانية حينما حدثت الثورة الإسلامية فی إيران، وما تبعها من الثورة الثقافية، وإغلاق الجامعات الإيرانية، والغزو العراقی الغاشم. (المصدر نفسه:١٤١) ونتج عن ذلک كله أن انطوی الشعب الإيرانی علی نفسه، ولم يثق كثيرا فی الآخرين ممن دعموا العراق ماديا ومعنويا.

٥. التقصير الشديد من قبل الجامعيين والدارسين الإيرانيين: وليس من شک فی أن هذا التقصير سبب فيما بعد خللا واضحا فی الدرس الفارسی المقارن، وفی رأينا أنه أحد

الأسباب الرئيسة فی تعثر مسيرة الأدب المقارن فی إيران، وفی إنجاز دراسات مقارنة عدة تمت وما تزال تتم بمعزل عن منهج الأدب المقارن وأصوله ومبادئه العلمية.

ورغم هذه العوائق، فقد ظهر فی العقدين الأخيرين شیء من الاهتمام بترجمة بعض الكتب النظرية أو التطبيقية، أو التی تشمل الجانبين معا. وفيما يلی قائمة بأبرز الدراسات المقارنة التی نقلت إلی الفارسية حتی اليوم: آيينها و افسانه‌های ايران و چين باستان(=الطقوس والأساطير الإيرانية والصينية القديمة)، ج.ک.کوياجی. ١٣٥٣ش. تر.جليل دوستخواه. طهران: شرکت سهامی کتابهای جيبی؛ «ادب تطبيقی از جنبه تاريخی» (=الأدب المقارن من المنظور التاريخی)، فرانسوا جوست، ١٣٦٨ش .تر. محمود شکيب، مجله دانشکده ادبيات وعلوم انسانی دانشگاه تهران، س٢٧.ع٣-٤.صص٢٠٥-١٩٣؛ مولوی،نيچه واقبال(=جلال الدين الرومی،نيتشه وإقبال)، خليفة عبدالحکيم. ١٣٧٠ش. تر. محمد بقايی.تهران: نشر حکمت؛ عناصر نشانه شناسی(=مكونات السيميائية)، رولان بارت. ١٣٧٠ش.تر. مجيد محمدی.طهران: انتشارات.

الهدی: والدراسات السيميائية تدخل فی صميم التفكير المقارن؛ شرق شناسی(= الاستشراق)، إدوارد سعيد. ١٣٧١ش .تر. عبدالرحيم گواهی. طهران: دفتر نشر فرهنگ إسلامی،/: والكتاب من أهم الكتب النقدية والمقارنة فی العالم الغربی، وقد أثار ضجة كبيرة فی الغرب والشرق لموقف صاحبه من قضية الاستشراق والمستشرقين؛ ريشه‌های تاريخی قصه های پريان(= الجذورالتاريخية لقصص الجن)، فلاديمير براب. تر. ١٣٧١ش. فريدون بدره ای، طهران: توس؛ حديث عشق در شرق(= حديث الحب فی الشرق)، ج.ک. واديه. ١٣٧٢ش. تر. جواد حديدی. طهران: مرکز نشر دانشگاهی؛ نظريه ادبيات(=نظرية الأدب)، رينيه ولک وأوستن وارن. ١٣٧٣ش. تر. ضياء موحد وپرويز مهاجر. طهران: مؤسسه انتشارات علمی وفرهنگی: ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب النقدية الكلاسيكية فی العالم، وفيه مقال نظری عن الأدب القومی والمقارن والعالمی؛ ادبيات تطبيقی(= الأدب المقارن)، محمد غنيمی هلال. ١٣٧٣ش. تر. آيت الله زاده شيرازی. طهران: انتشارات أميركبير: والكتاب من أهم الكتب المقارنة فی

الأقطار العربية وأشهرها، وهو يمثل آراء المقارنين الفرنسيين الأوائل أدق تمثيل؛ ادبيات تطبيقی(=الأدب المقارن)، ماريوس فرانسوا جويار. ۱۳۷۴ش.تر.علی أكبر خان محمدی. طهران: نشر پاژنگ: والكتاب يمثل المفهوم الفرنسی التاريخی للأدب المقارن تمثيلا دقيقا؛ تأثير پندهای ايرانی در ادبيات عرب(= أثرالحكم الفارسية فی الأدب العربی)، عيسى العاكوب. ۱۳۷۴ش. تر.عبد الله شريفی خجسته. طهران: انتشارات علمی وفرهنگی؛ ادبيات وسنتهای كلاسيک،تأثير يونان وروم بر ادبيات غرب (= الأدب والتقاليد القديمة، أثر اليونان والروم فی الأدب الغربی)، غيلبرت هايت. ۱۳۷۶ش. تر. محمد كلباسی ومهين دانشور.نقحه مصطفى إسلاميه. طهران: انتشارات آگه؛ مانندگی اسطوره های إيران وچين(=تشابه الأساطير الإيرانية والصينية)، جی. سی. كوياجی. ۱۳۷۸ش. تر. كوشيار كريمی طاری. طهران: نسل نوانديش.؛ تأثير فرهنگ وادب اسلامی در ادبيات روسی(=مؤثرات عربية وإسلامية فی الأدب الروسی)، مكارم الغمری. ۱۳۷۸ش. تر. موسى بيدج. طهران: منظمة الإعلام الإسلامی؛ بينامتنيت(= التناصية)، غراهام آلن. ۱۳۸۰ش. تر.پيام يزدانجو. طهران: انتشارات مركز؛ ادبيات تطبيقی(= الأدب المقارن)، طه ندا. ۱۳۸۰ش. تر. زهرا خسروی. طهران: نشر فرزان: وأتت الترجمة حافلة بالكثير من الأخطاء، والمزالق، وقدعرض كاتب هذه السطور لبعضها فی مجلة آيينه پژوهش (ع۷۴، ۱۳۸۱: ۶۹-۶۴). وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى ترجمة أخرى للكتاب قام بها كاتب هذه السطور، ونشرها عام ۱۳۸۳ش (نشر نی). وهناک ترجمة أخرى للكتاب قام بها حجت رسولی عام ۱۳۸۵ش؛ حضور ايرانيان در جهان اسلام(= تواجد الإيرانيين فی العالم الإسلامی)، ريجارد هوانسيان وجورج صباغ. ۱۳۸۱ش. تر. فريدون بدره ای. طهران: انتشارات باز؛ ادبيات تطبيقی(= فی الأدب المقارن، دراسات فی نظرية الأدب والشعر القصصی)[۱]. محمد عبد السلام كفافی. ۱۳۸۲ش. تر.سيد حسين سيدی. مشهد: آستان قدس رضوی؛ عرب ستيزی در ادبيات معاصر ايران(= الشعوبية فی الأدب الفارسی المعاصر)، جويا بلوندل سعد. ۱۳۸۲ش. تر.

۱. ما أوردناه بين القوسين هو العنوان الأصلی للكتاب.

فرناز حائرى، طهران: نشر كارنگ؛ تأثير شعر عربى بر تكامل شعر فارسى(=أثر الشعر الفارسى فى تطور الشعر الفارسى واكتماله)، عمر محمد دودپوتا، ١٣٨٢ش. تر. سيروس شميسا. طهران: صداى معاصر: وهو من الدراسات التطبيقية الأولى التى تتناول علاقة الأدب العربى بالأدب الفارسى؛ گستره شعر فارسى در انگلستان وآمريكا(= امتداد الشعر الفارسى فى إنجلترا وأمريكا)، جان يوحنان. ١٣٨٥ش. تر.أحمد تميم دارى. طهران:انتشارات روزنه؛ ادبيات تطبيقى(=الأدب المقارن)، إيف شفريل. ١٣٨٦ش. تر. طهمورث ساجدى.طهران: انتشارات أمير كبير: والكتاب من الكتب النظرية الحديثة فى الأدب الأوربى المقارن، ويغلب عليه طابع الغموض والإيجازالشديد.

النتيجة

من خلال الاستعراض السابق لرافد الترجمة فى الأدب الفارسى المقارن يتبين لنا بوضوح أن الاهتمام بترجمة الكتب التى تعنى بنظرية المقارنة والكتب التطبيقية الخالصة أو تلك التى تجمع بين الاثنين قد شهد إقبالا نسبيا فى الأعوام الأخيرة؛ وهذا بالطبع ظاهرة مشكورة؛ غير أنه يجب ألا يخدعنا؛ فالاهتمام بترجمة الكتب النظرية أو التطبيقية ذات الأسس النظرية والعلمية الواضحة مايزال أقل مما يتوقع؛ ولعل هذا من أهم الأسباب فى عدم وقوف معظم الدارسين الإيرانيين على تطورات الأدب المقارن فى العقود الأخيرة للقرن الماضى والقرن الراهن.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدارسين الإيرانيين طالما اعتمدوا المؤلفات العربية فى محاولة للتعرف إلى نظرية الأدب المقارن، وإن شئت فقل: الكثير مما يعرفه الإيرانيون عن نظرية المقارنة إنما تم نقله عن لغة وسيطة، ونعنى بهذه اللغة الوسيطة، العربية. ولاشك أن هذه الظاهرة ليست لصالح الأدب المقارن فى إيران.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ١٣٣٢ش. *ادبيات تطبيقى*. تهران: لانا.

الخطيب، حسام. ١٩٨٢م. «الترجمة والأدب المقارن». *الموقف الأدبی*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. العدد ١٣٥و١٣٦.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٧٤ش. *آشنايی با نقد ادبی*. تهران: نشر سخن.

نظری منظم، هادی. ١٣٨٩ش. «تاريخ الأدب المقارن فی إيران». *دراسات فی اللغة العربية وآدابها*. سمنان–تشرين.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الرابع – شتاء ١٣٩٠ش/كانون الأول ٢٠١١م

بدر شاكر السياب وأسطورة تموز بين الأساطير

يوسف هادى بور نهزمى*
نيكتا صميمى**

الملخص

قد استخدم بعض الشعراء المعاصرين الأساطير عامة، وتموز الأسطورة البابلية خاصّة في قصائدهم تعبيراً عن الانتعاش والحياة بحيث سموا بالشعراء التمّوزيين. وفى صدر هذه القائمة، بدر شاكر السياب الشاعر العراقى المعاصر الذى استخدم الأساطيرَ رموزاً فى أشعاره بصورة لم يستخدمها شاعر آخر. يشير بدر بعض الأحيان إلى الرموز مباشرة، وحيناً آخر يرمز إلى بعض خصائصها كمقدمة للولوج إلى صلب الموضوع، ثم يذكر اسمها بصراحة ووضوح. وأمّا الشيء الذى يجب أن لاننساه أبداً فهو أنّ السياب كان ناشطاً سياسياً يحاول لأجل الثورة وكان قلمه سلاحه فكان يختار أساطير تساعده على بيان أفكاره وآرائه لمواصلة الكفاح السياسى. وكانت أسطورة تموز من الأساطير التى تذكرّه دائماً الثورة وتطور الأوضاع السياسية وتوحى إليه الفناء لطلوع أيام بيضاء.

الكلمات الدليلية: بدر شاكر السياب، الأسطورة، الرمز، تمّوز، أدونيس.

*. عضو هيئة التدريس بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج– أستاذ مساعد.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.مهدى ناصرى
Hadi1339@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٦/٢٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٧/١٤هـ. ش

المقدمة

«ولد بدر شاكر السياب قرب البصرة في قرية جيكور سنة ١٩٢٦م ونشأ يتيماً بسبب وفاة أمه[١]. فكان يبحث في وجوه النساء عن ملامح وجه أمّه. فلم تقع عيناه إلا على بسمات توحي بالرّياء واللامبالاة والنفور ولم تستطع جدّته لِأبيه تعويض الحرمان الذي كان يعانيه على الرغم من الحنان والحب اللذين غمرته بهما. من هنا سيبقى بدر شاكر السياب مشدوداً إلى أمّه بعد ولادته وستظل حية في ذاكرته على الرغم من رحيلها المبكّر.» (بطرس، لاتا: ١٤ و١٥) يستفيد السياب من الكلمات التي تعبّر عن أمّه الغائبة حيث يقول:

«كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأنَّ أمّه– الّتي أفَاقَ مُنذ عام
فَلَم يجِدها، ثمّ حينَ لَجَّ في السؤال
قالوا له: بعد غدٍ تعود ...
لابُدّ أن تعود.»

(شاكر السياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤٧٥ و٤٧٦)

«طلب الشاعر المرأة لما بدأ يتفتح على الحياة، فحلم بها في اليقظة والمنام ثم جاء بدر بغداد ليكمل دراسته. ولكن بسبب انتمائه إلى الحزب الشيوعي، تحولّت حياته إلى سلسلة من الصراعات مع السلطة. ففصل من عمله غير مرّة وتسكّع فقيراً في الشوارع، يطوي القلب على جرحين: جرح الفقر وجرح الهوى. ثم جاء بيروت بقصد الاستشفاء، فدخل الجامعة الأميركية في ١٨ نيسان ١٩٦٢م وكانت فكرة الموت تلحّ عليه وأشار التشخيص إلى مرض فساديّ في الجهاز العصبي وإلى تصلّب جانبي ضموري فلم يعط أدوية.» (بطرس، لاتا: ٤٣) كانت المرحلة الأخيرة من حياة بدر مرحلة الفقر والحزن حيث خيّم عليه شبحُ الموت فأخذ ينظر إلى كلّ شي من خلاله حتى توفّي سنة ١٩٦٤م.

---

١. كان في السادسة من عمره عندما ماتت أمّه سنة ١٩٣٢م.

حياته الأدبية

نستطيع أن نميّز أربع مراحل فی حياة بدر وفی شعره:

«١. الأولى: الرومانسية ١٩٤٣م- ١٩٤٨م.

٢. الثانية: الواقعية ١٩٤٩م - ١٩٥٥م.

٣. الثالثة: التموزية أو الواقعية الجديدة ١٩٥٦م- ١٩٦٠م.

٤. الرابعة: الذاتية ١٩٦١م-١٩٦٤م.» (علوش، ٢٠٠٠م: ت-ض)

بدر الرومانسی

أخذ بدر فی هذه المرحلة يعشق النساء وأحبّ نساء كثيرات بدلاً عن عشق أمه المفقود. كما يقول:

«سأروی علی مَسمعيكِ الغداة أحاديــثَ ســمَّيتُهنّ الهَــوَی
وأنبــاءَ قلبٍ غريق الســراب شــقی التدانــی، كئيــب النوی
أصيخی.... فهذی فتاة الحقول وهــذا غــرام هنــاک انطوی
أتدريــن عن ربّــة الراعيات؟ عن الريفِ؟ عمّا يكونُ الجَوَی؟»

ثمّ يواصل كلامه ويقول:

«أشاهدت يا غابُ رقصَ الضياء علــی قطــرةٍ بيــنَ أهدابهــا؟
تری أهی تبكی بدمع الســماء أســاها وأحــزان أترابهــا؟
ولكنّهــا كلّ نَــور الحُقــول ودَفءِ الشــذی بين أعشــابها
وأفــراح كل العصافيــر فيهــا وكل الفراشــات فــی غابهــا»

(شاكرالسيّاب، ٢٠٠٠م، ج١: ١۴ و١۵)

بدر الواقعی

فی هذه المرحلة من حياته تحول إحساسه الفردی بالفاجعة إلی إحساس بفاجعة الجماعة مؤقتا كان الموت فيما مضی، موته موت أمه فقط، أما الآن فقد أصبح الموت

عامة موت الآخرين. نستطع أن نبيّن موقفه هذا من خلال قصائده: فجر السّلام، حفاّر القبور، الأسلحة والأطفال. يشير بدر شاكر السياب في كل من هذه القصائد على اختلافها إلى أنّ مصير الإنسان ليس مصيراً فردياً منعزلاً، بَل إنه جزء من المجتمع والتاريخ. حيث يقول:

« واخيبتاه! ألن أعيش بغير موت الآخرين؟
والطيبات: من الرَّغيف، إلى النساء، إلى البنين
هى منّة الموتى، عليّ. فكيف أشفِق بالأنام؟
فلتمطرَنّهم القذائفُ بالحديد وبالضّرام
وبما تشاء مِن انتقام:
مِن حُمياتٍ أو جذام
(المصدرنفسه: ٥٥٠)

بدر التموّزى

كان بدر يميل فى هذه المرحلة من حياته إلى استخدام الأساطير والاستفادة من الرموز فى أشعاره، وكان يريد انتقال ما فى ذهنه فى قالب أسطورى أو قالب رمزى إلى ذهن القارئ إلى حدّ ما اتصل بالشعراء التموزيين. لم يستعمل شاعر عربى الأسطورة والرمز كما استعلمها بدر. حيث يقول فى إحدى قصائده:

«تموّز هذا، أتيس[١]
هذا، وهذا الربيع
يا خُبزنا يا أتيس،
أنبت لَنا الحبّ وأحى اليبيس.»
(المصدرنفسه: ٤٣٤)

١. أتيس يقابل تمّوز الإله البابلى عند سكان آسيا الصغرى القدماء. يحتفل بعيده فى الربيع، حيث يربط تمثاله على ساق شجرة. وحين تبلغ الحمية أوجها عند أتباعه وعابديه، يجرحون أنفسهم بالسيوف والمدى حتى تسيل دماؤهم قربانا دلالة على الخصب. (شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤٣٤)

بدر الذاتی

كان بدر فی المرحلة الأخیرة من حیاته فقیراً ومحزناً. ولقد واجه قدره وأصبح یدافع عن مجرد بقائه. الموت لم یعد جولة ولاحُبّاً ولافداءً ... وأصبحت الحیاة فی نظره موتاً فحسب. كما یقول:

«أهكذا السنون تذهبُ؟
أهكذا الحیاة تنضبُ؟
أحسّ أننی أذوبُ، أتعبُ،
أموت كالشّجر.»
(المصدرنفسه: ١٤٨)

الأساطیر فی شعر السیاب

أ. أسطورة عشتار

عشتار[1] هی إلهة الخصب أو الأمّ الأسطوری وهی عاشقة لتموز، الأسطورة البابلیة التی تعتبر رمزاً لإعادة الحیاة إلی الأرض. یتحدث الشاعر عن هذه الأسطورة فی إحدی قصائده تحت عنوان «أنشودة المطر» حیث یقول:

«عیناک غابتا نخیل ساعة السَحَر،
أو شُرفتا راح ینأی عنهما القمر
عیناک حین تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار فی نهَر
یرجّه المجذاف وهناً ساعة السَّحَر
كأنّما تنبض فی غوریهما، النّجوم ...»
(المصدر نفسه: ٤٧٤)

---

١. ایشــتار أو عیشــتر: Ishtar، وأمّا فی ســوریة وفلســطین فتذهب هذه الكلمة: عســترته Astarte وعشتروت Ashtarath.(ساندرز، ١٣٨٧ش: ٢٥٥)

لم يذكر الشاعر فيها اسم الإلهة مباشرة ولكن الصفات المذكورة هی الصفات التی تختصّ بهذه الإلهة. يبدو فی بداية الأمر أنّ الشاعر يصف حبيبته وعشيقته عندما يذكر هذه الأوصاف الظاهرية ولكنّه عندما يتقدم فی وصفه يفهم القارئ بأنه يتحدّث عن أسطورة عشتار فی قالب الحبيبة، لأنّ خصائص هذه السيدة الأسطورية هی إعادة الانتعاش والخصب إلی الأرض ونری «الانبعاث الأسطوری فی القصيدة عندما تبتسم إلهة الخصب. حيث يقول: عيناک حين تبسمان تورق الكروم.» (حلاوی، ۱۹۹۴م: ۴۶) وكأنّ هذه الأسطورة هی وطن الشاعر والشاعر يريد إعادة الخصب والحياة إلی وطنه.

بـ- أسطورة سربروس

«سربروس هو الأسطورة اليونانية. وهو الكلب الذی يحرس مملكة الموت فی الأساطير اليونانية، حيث يقوم عرش «برسفون[1]» آلهة الربيع بعد أن اختطفها إله الموت وقد صَوَّره دانتی[2] فی الكوميديا الإلهية، حارساً ومعذبا للأرواح الخاطئة.» (داود، ۱۹۹۲م: ۲۸۸)

وأما بدر شاكر السياب فيشير إلی هذه الأسطورة فی قصيدته سربروس فی بابل ويقول:

«لِيعو، سَربروس فی الدروب
فی بابلِ الحزينةِ المهدّمه
ويملأ الفضاء زمزمه،
يمزِّقُ الصِغارَ بالنيوب، يقضمُ العظام
ويشرب القلوب...»
(شاكرالسياب، ۲۰۰۰م، ج۱: ۴۸۲)

۱. برسفونی Persephone: فی الميثولوجيا اليونانية، إبنة كبيرة لإلهة زيوس Zeus. اختطفها پلوتو وحملها إلی العالم السفلی. (البعلبكی، ۱۹۹۲م: ۹۹)
۲. Dante (۱۲۶۵م-۱۳۲۱م) كبير شعراء ايطاليا وأهم آثاره «الكوميديا الإلهية» وهی ملحمة يدور موضوعها حول رحلة خيالية. (المصدر نفسه: ۱۸۵)

في الحقيقة يشير بدر هنا إلى حاكم العراق. سربروس هو حاكم مدينة الشاعر وبابل هنا رمز للعراق. تُعدّ أسطورة سربروس رمزا للفقر والفناء والغوغائية التي تنشر الدمار في العراق، بلاد الشاعر، بحيث يشير إلى الكلب الذي يحرس مملكة الموت، كأن الربيع والحياة مقصوران على يد هذا الكلب. ينتظر الشاعر في هذه القصيدة المعجزة أو الحركة التي تقوم بنجاة بلاده من الموت والفناء ثم يشير غير مباشرة إلى الأسطورة اليونانية «برسفون» إله الربيع وهي التي تنجّي العالم من الموت.

ج. أسطورة السندباد أو ديسيوس

تعتبر أسطورة السندباد رمزا لمن رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل. يستخدم الشاعر هذه الأسطورة في قصيدة تحت عنوان مدينة السندباد ويقول فيها:

«جوعان في القبر بلاغذاء
عريان في الثلج بلارداء
صرختُ في الشتاء:
أقضّ يا مَطر
مضاجع العظام والثلوج والهباء
مضاجع الحَجَر،
وأنبتِ البذورَ لتفتّح الزهر
وأحرقِ البيادِرَ العقيمَ بالبروق.»
(المصدرنفسه: ۴۶۳)

كأنّ الشاعر في بداية أمره يقوم بوصف مدينة سندباد التي كانت تعاني من الفقر والمجاعة كما يأمر سندباد بالسفر حتى يحصل على مايتمنّاه بالدخول في الأخطار ويعتقد بأنَّ المفروض على الإنسان أن يرحل الديار وأن يجتاز البحار. ثم يواصل كلامه ويخاطب سندباد ويقول له:

«يا سند باد أما تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفيء الزنابق في الخدود
فمتى تعود؟»
(المصدرنفسه: ۲۳۱)

فعلى حسب رأى بدر شاكر السياب أسطورة سندباد هي رمز للذى رحل من دياره ويتمّنى العودة بالانتعاش والحياة والأمل.

د. أسطورة أورفيوس

ومن الأسماء الأسطورية التى استخدمها الشاعر في هذه القصيدة هما:

«ايكار[۱]» و«أورفيوس» وقد ذكر الشاعر في حديثه الأوّل عن شُبّاک وفيقة وهى رفيقته. حيث يقول:

«ايكار يمسّح بالشمس
ريشاتِ النسر وينطلق،
إيكار تُلقّفه الأفق
ورماه إلى اللُجج الرمس»
(المصدر نفسه: ۱۱۷)

وتبدو الصورة بعيدة الصلة بما حولها إلا أن شباک وفيقة هو نفسه ايكار وأنه قد نأى عن الأعين المنتظرة ثم سقط فوارته اللجج أى ضاع من دنياه إلى الأبد وأما أورفيوس فإنه يمثله لأنه شق طريقه بالحنين والغناء وفتح لأنغامه مغالق الفناء. السياب وقف عند دار جده في جيكور فرأى عالم الفناء نفسه مع أنه ظلّ طوال حياته يمنح جيكور الضياء وليكسوها الرواء بشعره.

هـ . أسطورة تموز

إنّ قصيدة «أنشودة المطر» كانت فاتحة عهد جديد من الاتكاء على رمز «تموز»

۱. ايكار ابن ديدالوس، جنح نفسه هو وأبوه بأجنحة من شمع وطارا من تيه مينوس في كريت، ولكن ايكار اقترب كثيراً من الشمس فذاب جناحاه وسقط في البحر ومات غريقاً. (عباس، ۱۹۷۸م: ۳۷۶)

أو «أدونيس»، إذ إن القصيدة لاتعدو أن تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب. كان لبدر شاكر نوع من الإحجام عن استعمال هذه الأسطورة» (عباس،١٩٧٨م: ٣٠٣). كما وصلنا إلى هذه النتيجة في الصفحات السالفة أنه يشير إلى بعض خصائص أسطورة تموز كمقدمة ثم يذكر اسمها بصراحة و وضوح. وبعض الأحيان يشير إلى بعث الأمّة وتحرير بلده العراق. فجيكور بعض الأحيان هو تموّز أو رمز للاخضرار أو رمز للحياة. كما يقول:

«وجيكور خضراء
مسّ الأصيل
ذرى النخل فيها
بشمس حزينه.
ودربي إليها كومض البروق،
بدا و اختفى ثم عاد الضياء
فأذكاه حتى أنار المدينه»

(شاكرالسياب، ٢٠٠٠م، ج١: ٤١٨)

ومن خلالها يشير إلى بعض صفات أسطورة «تموز» كما يشير إلى قصة موت تموز على يد الخنزير البرّي حينما يقول في بداية القصيدة:

«ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي ... »

(المصدرنفسه: ٤١٠)

ثم يواصل كلامه ويقول:

النَور سيورق والنوُر.
جيكور ستولد من جُرحي،
من غصّة موتي، من ناري،
سيفيض البيدرُ بالقمح ...»

(المصدرنفسه: ۴۱۱)

و. المسيح وتمّوز

ينظر بدر شاكر السياب إلى «المسيح» و«تموز» كأسطورتين مقتولتين تمنحان الوعى والحياة للناس بعد موتهما. كأن المسيح يبدو صورة أخرى من تموّز الذى يقتل فيبعث. وتُعتبر قصيدة «المسيح بعد الصلب» هى إحدى قصائده التى تجسّد هذا القبول بالتضحية بل هذا الإيمان بالبعث من خلال التضحية حيث يقول:

«متّ كى يؤكلُ الخبزُ باسمى،
لِكى يزرعونى مع الموسم،
كم حياة سأحيا: ففى كلّ حفرة
صرتُ مستقبلا، صرتُ بذرة،
صرت جيلا من الناس: ففى كل قلب دمى
قطرة منه أو بعض قطرة»

(المصدرنفسه: ۴۵۹)

ز. أدونيس أو تموز

إنّ أدونيس أو تموّز عند السياب هو إله الخير ولكنّه عندما أصيب باليأس من الظروف السائدة على مجتمعه يخاطب أدونيس ويقول:

«أهذا أدونيس، هذا الحوّاء؟
وهذا الشحوبُ، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟»

(المصدرنفسه: ۴۶۵ و۴۶۶)

كأن الخيبة قد سيطرت على الشاعر إلى حدّ لايرى الخصب والحياة إلا سراباً. ثم

يشير إلى قتل تموّز على يد الخنزير البرّى حيث يقول:

«تموّز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق»

(المصدر نفسه: ٣٢٨)

النتيجة

توصّلنا خلال هذا المقال إلى النتائج التالية:

كان يعانى بدر شاكر السياب من الآلام الروحية وذلک بسبب فقدان أمّه فى السادسة من عمره. فقد لجاء إلى نساء كثيرات تعويضاً لهذا الحرمان دونَ أن يفوز فى هذا اللجوء. إنه كان متأثراً من الأدباء الغربيين من أمثال شكسبير، مِلتون، وت.س.اليوت. وفى هذه المرحلة تعرّف أكثر من قبل على مفهومى «الموت» و«الحياة».

استفاد من الأساطير لبيان أحاسيسه الداخلية ومشاكله الخارجية. ومهما نقرأ قصائد هذا الشاعر المبدع المتجدّد نتعرف عليه أكثر من قبل و نطّلع على همومه وآلامه وقلقاته وعلى كلّ ماجعله أن يكون مختلفا من الشعراء الآخرين دونَ أن يكون غافلاً عن أحوال مجتمعه قط.

إنّه قال الشعر ليكون قلمه سلاحه طوال حياته. وقد كان بحكم موقعه الزمنى، شديد البحث عن الرمز وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوئه فى أزمات وتقلبّات نفسية وجسمية وبسبب التغييرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاک. ولهذا يصلح أن يكون نموذجاً للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق ومن يبحث عن مُهدّئ لأعصابه المستوفزة.

وفى كيفية استخدامه الأساطيرَ تجدر الإشارة إلى أنه استخدمها بطريقتين:

الأولى: الإشارة العابرة أو الإشارة إلى بعض خصائص تلک الأسطورة دون أن يشير إلى الأسطورة نفسها.

الثانية: الإشارة المباشرة بالأساطير حيث يذكر اسم الأسطورة وذلک كما أسلفناها.

المصادر والمراجع

بطرس، انطونيوس. لاتا. *بدر شاكر السياب*، شاعر الوجع. لانا.

البعلبكى، منير.۱۹۹۲م. *معجم أعلام المورد*. بيروت: دارالعلم للملائين.

حلاوى، يوسف. ۱۹۹۴م. *الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر*. بيروت: دار الآداب.

داود، أنس. ۱۹۹۲م. *الأسطورة فى الشعرالعربى الحديث*. بيروت: دارالمعارف.

ساندرز، ن.ک. ۱۳۷۸ش. *بهشت ودوزخ در اساطير بين النهرين*. تهران: انتشارات كاروان.

شاكرالسياب، بدر. ۲۰۰۰م. *الأعمال الشعرية الكاملة*. بيروت: دارالعودة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *اتجاهات الشعر العربى المعاصر*. الكويت: مجموعة العالم المعرفة.

عباس، إحسان. ۱۹۷۸م. *بدرشاكرالسياب، دراسة فى حياته وشعره*. بيروت: دارالثقافة.